

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

ИСКУССТВО

VITA
BREVIS,
ARS
LONGA



МАРТ/2013

ИСКУССТВО

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ МХК, МУЗЫКИ И ИЗО

№ 3 (487)
МАРТ/2013

Издается с 1996 г.
Выходит один раз в месяц

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор **Марк САРТАН**
Ответственный секретарь **Эльвира ТАХТАРОВА**
Бильд-редактор **Елена КНЯЗЕВА**
Верстка и дизайн: **Анна МАХОТИНА**
Подготовка иллюстраций: **Владимир СОЛДАТЕНКО**
Корректор **Галина ЛЕВИНА**
Набор: **Татьяна СЕМЕНОВА**

Тел. редакции: (499) 249-3410
Тел./факс: (499) 249-3138
E-mail: artred@1september.ru
Сайт: art.1september.ru

Первая страница обложки: **Ван ГОГ. Ирисы**
Последняя страница обложки: **Ван ГОГ. Белые розы**

Журнал распространяется только по подписке

ПОДПИСНЫЕ ИНДЕКСЫ

Роспечать:
32584 (бумажная версия), **26110** (электронная)
Почта России:
79067 (бумажная версия), **12688** (электронная)
Цена свободная

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

Телефон: (499) 249-4758
E-mail: podpiska@1september.ru

УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ЧИСТЫЕ ПРУДЫ»

Зарегистрировано ПИ № ФС77-44315 от 18.03.11
в Министерстве РФ по делам печати
Подписано в печать: по графику 13.02.13, фактически 13.02.13
Заказ № Тираж 37814 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpk.ru, E-mail: sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165
Тел./факс: (499) 249-3138
Отдел рекламы: (499) 249-9870
Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Главный редактор: **Артём СОЛОВЕЙЧИК** (генеральный директор)
Коммерческая деятельность:
Константин ШМАРКОВСКИЙ (финансовый директор)
Развитие, IT и координация проектов:
Сергей ОСТРОВСКИЙ (исполнительный директор)
Реклама, конференции и техническое обеспечение
Издательского дома: **Павел КУЗНЕЦОВ**
Производство: **Станислав САВЕЛЬЕВ**
Административно-хозяйственное обеспечение:
Андрей УШКОВ
Педагогический университет: **Валерия АРСЛАНЬЯН** (ректор)

ГАЗЕТА ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

Первое сентября

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

Английский язык, Библиотека в школе, Биология, География, Дошкольное образование, Здоровье детей, Информатика, Искусство, История, Классное руководство и воспитание школьников, Литература, Математика, Начальная школа, Немецкий язык, Русский язык, Спорт в школе, Технология, Управление школой, Физика, Французский язык, Химия, Школьный психолог

В НОМЕРЕ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ

Владимир
СОКОЛОВСКИЙ

Владимир Цигаль —
известный и неизвестный
ВЫСТАВКА В ГТГ 3

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Тайные послания
ВЫСТАВКА ИЗ СОБРАНИЯ КОЛЛЕКЦИОНЕРА
М. АЛШИБАЯ 6

Детский костюм
для маленьких взрослых
ВЫСТАВКА В ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ 9

Контрасты и созвучия
Владимира Аносова
ВЫСТАВКА В МУЗЕЕ НАИВНОГО ИСКУССТВА 13

ТЕТ - А - ТЕТ

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Сандро Боттичелли. «Весна»
ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ 16

АРТ - ГАЛЕРЕЯ

Янина
БЕЛОШАПКИНА

От надежды к отчаянию
ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА
ВИНСЕНТА ВАН ГОГА 22

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ

Елена
МЕДКОВА

Стилевые течения XIX века.
Символизм, постимпрессионизм,
модерн
ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА 41

УРОК ИЗО

Ольга
СКУРАТОВА

Красавицы из тайги
НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИГРУШКИ НАРОДОВ СЕВЕРА
НА УРОКЕ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ 54



На CD-диске вы найдете
приложения ко всем
материалам номера

Владимир
СОКОЛОВСКИЙ

Владимир Цигаль — ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ

ВЫСТАВКА В ГТГ

Любви восторженных страданий,
И мощь гранитных изваяний,
И отвагу на войне
Судьба пожаловала мне.

Эти вдохновенные поэтические строки принадлежат перу скульптора Владимира Цигалья, народного художника СССР, члена Российской академии художеств, лауреата Ленинской премии. К 95-летию со дня его рождения Третьяковская галерея приурочила выставку, развернутую в здании галереи на Крымском Валу. Экспозиция включает 22 произведения (в том числе три круглые скульптуры), большинство из которых были созданы скульптором в последние годы и подарены им Третьяковке.

Владимир Ефимович Цигаль родился в 1917 г. в Одессе в семье инженера. В возрасте 13 лет он переехал в Москву, а в 1937 г. поступил на скульптурное отделение Суриковского института. Великая Отечественная война заставила его прервать учебу. Цигаль ушел добровольцем на фронт и служил военным художником на флоте. Цигаль принимал участие в военных операциях и сражениях на Черном и Балтийском морях. После окончания войны Цигаль продолжил учебу в Суриковском институте и получил специальность скульптора.

В историю отечественного искусства Цигаль вошел прежде всего как скульптор-монументалист, автор свыше 60 памятников, в том числе монумента, посвященного Георгию Победоносцу в Москве, генералу Дмитрию Карбышеву в Маутхаузене (Австрия), Рихарду Зорге, Мемориала советско-польскому боевому содружеству в Белоруссии и других. Они отмечены глубиной проникновения в тему, тонким психологизмом, мощной динамикой и пластической экспрессией.

Выставка в Третьяковке посвящена менее известной стороне творчества скульптора — камерной станковой пластике. Экспозиция от-



Владимир Ефимович
Цигаль
Фотография 1960-х
(rus/ruvr/ru)

Автопортрет
1989



Анна Франк
1997



крывается бронзовой скульптурой «Д.М. Карбышев», созданной в 1978 г. Примечательно, что это произведение не дублирует известный памятник, а является творческим развитием темы. Карбышев изображен с мощным обнаженным торсом, с гордо поднятой головой, в то время как нижняя часть туловища уже превращается в бесформенную ледяную глыбу. Глаза полны невыразимой боли, и в то же вре-

Утро
1990



Чечня
1990



мя в них чувствуется негибкая воля и решимость.

Выставка представляет Владимира Цигалья как выдающегося портретиста. Голова его мраморного автопортрета 1989 г. как бы рассечена на две части. Одна часть – черты лица еще молодого человека, вторая – зрелого мужчины, каким Цигаль был во время создания этой скульптуры. Рядом с «Автопортретом» – мраморный портрет жены Елизаветы Васильевны (1977), которая до сих пор является верной спутницей скульптора и его музой.

Свои бронзовые рельефы скульптор помещает в деревянные рамы и ставит на металлическую конструкцию, по форме напоминающую мольберт живописца.

Одна из их основных тем творчества Цигалья – война. В серии «Победители» отразились жизненные и философские раздумья художника о том, какой дорогой ценой дается военная победа. На рельефе «Победа» (2000) изображен скелет в шинели и каске, размахивающий знаменем, которое приобретает форму горящего факела. Он стоит на краю пропасти, в которую уже слетают камни.

В рельефе «Победитель» (1990) изображен ссутуливший плечи одноногий инвалид, с усилием опирающийся на костыли. В рельефе «Броня» (1998) показано лицо танкиста в шлеме на фоне разорванной брони танка как апофеоз человека, который крепче металла. Трагической поэзией исполнен рельеф «Анна Франк» (1997), посвященный судьбе еврейской девочки, замученной в нацистском концлагере. Из рук тоненькой, хрупкой девочки вылетают листки ее знаменитого дневника. Поднимаясь ввысь, они превращаются в птиц небесных, которые устремляются к Божьему оку, изображенному в верхнем правом углу рельефа.

Тема жизни и смерти, обозначенная в военной серии, находит развитие в цикле «Поклонения». В рельефах «Течение жизни» и «Течение жизни – 2» (1989) изображены жен-

щины разных возрастов: маленькая девочка, молодая женщина, женщина в возрасте и старуха, которые неумолимо движутся по кругу жизни. На рельефе «Утро» (1990) – обнаженная молодая женщина, полная сил и здоровья. Это утро жизни. А в рельефе «Отражение» (2007) молодая женщина смотрится в зеркало и видит в нем не себя, а смерть с косой. Это раздумья автора о многих юных жизнях, загубленных безжалостной войной.

В серии «Фрагменты истории» выделяется рельеф «Чечня» (1993), изображающий бесформенную груды сцепившихся голов, рук и ног. А в рельефе «Две Германии» (1996) показана обнаженная женщина, через все тело которой проходит незаживающая рана. Рельеф Цигаль «Сергей Есенин» (1998) заставляет вспомнить его же памятник поэту, воздвигнутый в Москве на Есенинском бульваре. Там поэт стоит на едва заметном пьедестале. Он как бы прогуливается в окружении столь милого его сердцу ландшафта – березовой рощи. В рельефе есенинская тема приобретает трагическое звучание. Это своеобразный коллаж, созданный по мотивам одного из последних стихотворений Есенина «Черный человек». Он состоит из разбитого, тонированного черным зеркала, трости и портрета поэта в дивном блеске его молодости.

Среди рельефов есть и несколько автопортретов скульптора. Один из них – «Годы жизни» (1992) показывает два устремленных на-

встречу профиля: молодого человека и пожилого мужчины, которые протягивают друг другу руки как символ того, что все в человеческой жизни связано и ничто не бывает случайным.

В свои 95 лет Владимир Цигаль полон сил и творческой энергии. Он по-прежнему преподает – ведет творческую мастерскую скульптуры в Российской академии художеств. В последние годы он выпустил девять сборников своих стихов. А выставка бронзовых рельефов, развернутая в Третьяковской галерее, явилась их первой столь подробной презентацией.

Д.М. Карбышев
1978



Победитель
1990

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Тайные послания

ВЫСТАВКА ИЗ СОБРАНИЯ
КОЛЛЕКЦИОНЕРА М. АЛШИБАЯ

Над смертью властвуй в жизни быстротечной,
И смерть умрет, а ты пребудешь вечно.

Шекспир

Коллекция – своеобразный организм, функционирующий в зависимости от вкусов и выбора создателя. И если выбор осуществляется умным и образованным коллекционером, то со временем она обретет историческое значение как документ, фиксирующий высокоинтеллектуальные и художественные проявления эпохи. Именно такую коллекцию современного искусства собрал Михаил Алшибай. И на каждой выставке он демонстрирует результаты своих изысканий, придумывая интересную тему, смелую концепцию, и показывает произведения забытых или неизвестных художников.

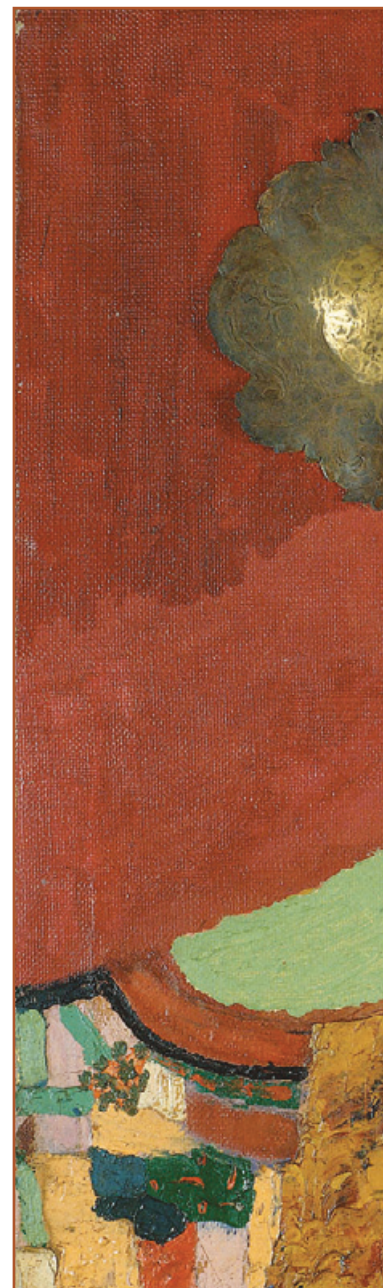
На выставке с шокирующим названием «Эксгумация» в галерее А-3 представлены работы 42 художников из коллекции Алшибая. Среди них – получившие известность

после смерти, знакомые лишь узкому кругу специалистов и забытые, не востребованные временем М. Архангельский, А. Бабиченко, А. Демыкин, А. Камышов, Г. Каждан, И. Кулес, П. Никифоров, С. Шлячков... А название для выставки придумал художник Борис Жутовский, обозначив таким образом поиски коллекционером произведений ушедших из жизни непризнанных художников. «Эксгумация» для него означает обнаружение забытых работ с целью определить их место и роль в истории искусства.

Представленные здесь произведения различаются по темам, стилистике, манере исполнения. На взгляд человека XXI века, нет в них ничего шокирующего, радикального, вызывающего. Но в них угадываются тайные послания страдающих душ, которые заставляют зрителя забыть о сиюминутном и суетном и задуматься о высоком.

Многие участники выставки рано ушли из жизни, и их творчество пронизано трагиче-

М. АРХАНГЕЛЬСКИЙ
Золотой телец
1970-е



А. ПАУСТОВСКИЙ
Кладбище в Коканде
1970

ским мироощущением, предчувствием гибели – Г. Каждан, А. Паустовский, М. Штырев, Ш. Давлетшина, А. Камышов...

Кто-то из представленных здесь художников выбрал для себя стилистику экспрессионизма, минимализма. Другие культивировали в своих работах сновидческую образность или воплощали идею использования сюрреального способа изображения алогичной реальности. Большое удовольствие доставляет разгадывание смысла таинственных историй, которые разыгрываются тонко и искусно, с неподражаемой грацией и артистизмом.

С разными целями используют художники искажения. Иногда как экстрахудожественное послание, иногда чтобы придать большое значение отдельным частям предмета, человеческой фигуры или для усиления экспрессивности (Куклес), гротескности (Бабиченко).

Более замысловатое использование искажений проявляется в сочетании с абстракцией, с экспериментами в области цвета, в подчеркивании визуальной метафоры – уподобления человеческой фигуры горе, монолиту, стене.

Не известный даже специалистам, очень одаренный художник Камышов прожил всего 19 лет, он писал портреты, пейзажи, жанровые сцены. Автор иллюстраций, работавший в разных техниках, на выставке в галерее А-3 представлен картиной «Процессия», экспрессивной, трагичной, выдержанной в горячих оранжево-красных тонах. Обобщенно решенная группа безликих людей обреченно устремляется вглубь картины, словно навстречу своей гибели. Картина написана в 1960 году, когда художник трагически ушел из жизни.

Не менее трагическое впечатление производят пугающие, зловещие «Маски» Я. Ле-



Я. ЛЕВИНШТЕЙН
Маски
1967



винштейна (1967), символы смерти и уничтожения.

Свою систему искажений нашел В. Ковенацкий («Охотники за жар-птицей», 1965). Отличный рисовальщик, он создал фантастический мир, населенный загадочными персонажами, пребывающими в странных состояниях.

Характерная особенность многих работ на выставке – акцент авторов на спонтанном субъективном стремлении к выражению отчаяния, страха и боли, передаче драматического восприятия реальности. У С. Шлякова на картине «Стихия» (1997) густая масса из рельефных, пульсирующих мазков, нанесенных кистью и пальцами, действительно на-

поминает бурлящую стихию. Даже «Натюр-морт» (1980) Вл. Надеждина-Бирштейна, такой наивный, непосредственный, чистый, составленный из простых предметов, написанный грубовато, схематично, рождает тревожные чувства.

Гаяна Каждан, как и многие участники выставки, не получила широкой известности. Сохранилось лишь около 50 ее работ: портреты и автопортреты. Она покончила с собой в 43 года. На автопортретах художница предстает наивной, романтической, мечтательной, страдающей и одинокой. По мнению Алшибая, возможно, воплощением ее стремления к смерти является одна из девушек на картине «Золотой фараон» (1972). В полотне, выдержанном в золотисто-оранжевых тонах, удивительным образом сочетается светлое начало с темными предзнаменованиями.

А «Голубой гитарист» (1979) П. Никифорова – одна из самых совершенных, с точки зрения техники исполнения, образности, системы искажений, работа на выставке. Никифоров – автор минималистских, знаковых, лаконичных произведений.

Выделяются и поразительные работы трагически погибшего в 26 лет А. Паустовского, сына знаменитого писателя: «Заблудшая душа», «Федя» (1970), «Кладбище в Коканде» (1970) – изысканный тончайший пейзаж, написанный под впечатлением его путешествия в Среднюю Азию.

Благодаря «эксгумации» творений преждевременно ушедших из жизни художников Алшибая смог открыть новые имена, разыскать казалось навсегда утраченные работы и попытаться ответить на вопрос, почему одни художники добились известности, а другие канули в Лету.

Г. КАЖДАН
Золотой фараон
1972



А. КАМЫШОВ
Процессия
1960

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Детский костюм для маленьких взрослых

ВЫСТАВКА В ИСТОРИЧЕСКОМ
МУЗЕЕ

Портрет мальчика
Фотография 1912. Россия



Трудно представить, что в XVIII веке мальчики-подростки носили тесную офицерскую форму, имели при себе бесполезные аксессуары — цилиндр, галстук и даже трость. А девочки, подражая дамской моде, носили турнюры и вредные для здоровья корсеты. И вести себя в таких одеждах они должны были как маленькие взрослые: резвиться и играть в них было чрезвычайно затруднительно.

Выставка «Детский костюм XVIII – начала XX века» в Государственном историческом музее позволяет познакомиться с редкой музейной коллекцией детских одеяний. Рассматривая экспонаты, можно проследить эволюцию детской моды в течение двух столетий. Выставка рассказывает, как постепенно детские костюмы становились все более удобными, легкими и свободными.

Разнообразные экспонаты: платья, чепчики, конверты для младенцев, костюмы, корсеты, листы из журналов мод, вышитые картины, красиво инсталлированные фотографии — объединены в пять разделов. Оживляют экспозицию яркие увеличенные фотоизобра-

жения сцен из сказок И. Билибина. Названия разделов: «Младенчество. Пеленать или не пеленать?»; «Я ребенок или взрослый?»; «Я просто расту или становлюсь другим?»; «Я должна быть модницей, как маменька»; «Я и мир моего детства».

Красивые свивальники из лоскутков разноцветных узорных шелковых тканей напоминают о традиции жесткого пеленания младенцев на манер мумии. На фотографиях и вышитых картинах предстают дети, одетые в платья. И трудно понять, мальчик это или девочка, потому что до семи лет мальчиков, как и девочек, одевали в платья.

Воссоздан даже интерьер из игрушечного мебельного гарнитура: кукла-офицер, кукла, одетая в платье, диван, кресла, стол с чайником и чашками (1910). Представлены куклы в платьях, детское нижнее белье, костюмы в русском стиле.

С конца XVIII века стали придумывать новые формы костюмов для детей. Кафтан-камзол, платье-роба постепенно сменяются специальным детским костюмом. Но происходило это очень медленно, и ребенок продолжал играть роль маленького взрослого. Никакой свободы.

Эффектным и познавательным дополнением к выставке являются листы из журналов мод, на которых можно увидеть, что детская



Рубашка для мальчика
Начало XX в. Россия

Прейскурант Торгового
дома «Мюр и Мерилиз»
Весна — лето 1913

МАРТ / 2013

Размеры: 32 34 36 38 40 см 13.50 14.25 15.— 15.75 Тоже летнее из трико в английской манере, каждый размер — дельца на 1 р. 50 к. Тоже на полушерстяной подкладке дорожки на 8 р. XX. Платье из драпа, «Полтора», в английской манере, каждый размер — дельца на 1 р. 50 к. Размеры: 32 34 36 38 40 42 см 11.25 12.— 12.75 13.50 14.25 15.—	Тоже из материи лучшей доброты дорожки сообразно размеру и качеству материала. 7953. Платье из драпа в английской манере, без подкладки, от 2 до 10 лет Размеры: 32 34 36 38 40 42 см 12.50 12.25 13.— 13.75 Тоже лучшей доброты дорожки на 2 р. 25 к. Тоже из гладкого темно-синего драпа, на полушерстяной подкладке, каждый размер — дельца на 10 р.	Размеры: 22 24 26 28 30 32 34 36 38 см 4.— 4.25 4.50 4.75 5.— 5.25 5.50 6.— 6.50 7956. Костюм из темно-синего атласного материала, от 2 до 10 лет Размеры: 1 2 3 4 6.— 6.75 7.50 8.25 Тоже без отделки каждый размер — дельца на 75 к. 7957. Платье короткое из драпа в английской манере, от 2 до 10 лет
7950. Платье для мальчика и девочки с матроской, воротничок из шевота «английский», на легкой вате и шпильчатой подкладке, от 2 до 5 лет Платье: 32 34 36 38 40 42 см 13.50 14.25 15.— 15.75 7951. Костюм из трико в английской манере, от 3 до 10 лет Размеры: 32 34 36 38 40 42 см 4.75 4.50 4.25 4.00 3.75 3.50 3.25 3.00 2.75 2.50 Тоже лучшей доброты, подкладочного факса, дорожки на 8 р. 7952. Платье из драпа в английской манере, без подкладки, от 2 до 10 лет Размеры: 24 26 28 30 32 34 36 38 см 13.75 14.50 15.25 16.— 16.75 17.50 18.25 Тоже летняя, подкладочная и полушерстяная из трико, в английской манере, каждый размер — дельца на 10 р. Размеры: 25 27 29 31 33 35 37 39 см 13.75 14.25 14.75 15.25 15.75 16.— 16.75 17.50 7954. Костюм из гладкого, синего драпа, на фланеле, от 4 до 10 лет Размеры: 25 27 29 31 33 35 37 39 см 11.75 12.25 12.75 13.25 13.75 14.25 14.75	Тоже летняя, с матроской, воротничком, из шевота, цветной, темно-синий, на бумажной подкладке, каждый размер — дельца на 1 р. 25 к. 7955. Платье из драпа в английской манере, без подкладки, от 3 до 10 лет Размеры: 24 26 28 30 32 34 36 38 см 8.50 10.25 11.— 11.50 12.25 13.— 13.75 14.50 Тоже из драпа, «матроска», шитье стрелы, лучшей доброты, дорожки на 3 р. 50 к. 7953. Костюм из темно-синего шевота «английский», от 2 до 10 лет Размер: 22 24 26 28 30 32 34 36 38 см 8.— 8.50 9.— 9.50 10.— 10.50 11.— 11.50 12.— Тоже из шевота, лучшей доброты дорожки сообразно размеру и качеству материала. 7954. Шапка из гладкого драпа, шитье темно-синий, на фланели, от 6 до 14 лет Размеры: 32 34 36 38 40 42 см 13.— 13.75 14.50 15.25 16.25 17.25	Тоже летний из синего сукна, на бумажной подкладке, дорожки на 4 р. 75 к. Размеры: 32 34 36 38 40 42 см 12.25 13.— 13.75 14.50 15.25 16.— Тоже из шевота, на полушерстяной подкладке, каждый размер — дельца на 1 р. 50 к. против суконного. 7955. Платье из шерстяного материала «Фантазия», шитье стрелы, шитье стрелы, шитье стрелы, от 2 до 8 лет Длина: 50 55 60 65 70 75 80 85 90 см 10.25 11.— 11.75 12.50 13.25 14.— 14.75 15.— Тоже (парикет) с матроской и шевотой, каждый размер — дельца на 4 р. 75 к. Размеры: 1 2 3 4 3.50 3.75 7957. Брюки шерстяные из шевота, шерстяной материал, шитье стрелы, темно-синий, от 2 до 12 лет Размеры: 1 2 3 4 5 6 2.50 2.75 2.85 3.— 3.25 3.45 Тоже из шевота «английский», на подкладке, от 6 до 10 лет Размеры: 32 34 36 38 40 42 см 3.25 3.50 3.75 4.— 4.25



Лист из журнала мод
1870. Западная
Европа



Платье
1867. Россия



Кафтан
Вторая половина XVIII в.
Россия (?)



Блуза для мальчика
1870. Россия



Костюм для мальчика
«скелетон»
Начало XX в. Россия



Портрет И.В. Морозова
с сестрой
Фотография 1870



Кукла
Конец XIX – начало
XX в. Германия

12 ● В Ы С Т А В О Ч Н Ы Й З А Л



Кукла в платье
с напуском
1900–1910. Россия

МАРТ / 2013 ●



Предметы
детского обихода
1900–1910. Россия

одежда действительно была уменьшенной копией взрослой, что с помощью одежды ребенок должен был демонстрировать высокое общественное положение маленького взрослого.

Костюм мальчиков быстрее реагировал на изменения в детской моде и первым отделился от моды для взрослых. На выставке можно увидеть, как в детской одежде использовались стилистические элементы барокко, рококо, историзма. Демонстрируется много красивых детских одеяний. Но порой они кажутся слишком сложными, неудобными, сковывающими движения ребенка. Лишь в начале XX века дети смогли почувствовать себя свободно в функциональной и гигиеничной одежде – мы можем увидеть модели матросских костюмов, одежды для прогулок.

Виктория
ХАН-МАГОМЕДОВА

Контрасты и созвучия Владимира Аносова

ВЫСТАВКА В МУЗЕЕ НАИВНОГО
ИСКУССТВА

Искусство наивных художников-самоучек обладает особой аурой в наш просвещенный век, ошеломляющий сверхсовершенной техникой, изощренной технологией репродуцирования, когда границы между оригиналом и копией стали настолько размыты, что каждый может считать себя обладателем воображаемого «музея без стен». Бессмысленно искать в наивном искусстве метод, стилистику. Никаких следований канонам, правилам. Зато обнаруживаются странные перспективные нарушения, неправильные пропорции, примитивный рисунок, яркие краски и абсолютное отсутствие штампов. Наивисты находят непостижимый способ самоутверждения личности, обретающий художественную форму.

Наверное, к наивному творчеству притягивает прежде всего особое доверительное отношение художника к себе, проявляющееся в произведении и передающееся зрителю. Как на картине «Сберкасса» (2010) Владимира Аносова. В этой работе, как и в других его творениях, индивидуальный духовный мир материализуется и начинает существовать независимо от автора. И обыденная реальность

вдруг дополняется мечтой, воспоминаниями и надеждой.

Красочная поверхность гармонично заполнена плоскостно трактованными предметами, фигурами, текстами. На первом плане – бочка с квасом, продавщица кваса, мужская фигура, денежная купюра. На заднем плане художник изобразил кирпичное здание – сберкасса (о чем свидетельствует абсурдистский текст), ворону, ящик с цифрой «три» и стихотворение питерского авангардиста Олега Григорьева:

Прислали трешку, гонорар.
Я сразу же в сберкасса.
В сберкассе давка, крик, угар,
Пошел я выпить квасу.

В Музее наивного искусства открыта выставка «Контрасты и созвучия», посвященная 60-летию Владимира Аносова. Как и многие представители наивного искусства, он обратился к живописи довольно поздно и начал с копирования картин старых мастеров. Особенно ему нравилась беспредметная живопись. В некоторых представленных работах поражают смелые и оригинальные манипуля-

Дворник
2012



ции с цветом и линией, свежие пластические формулы («Вознесение», 2004; «Прекрасное далёко», 2007).

Подобно другим талантливым наивным художникам, он умеет сказать главное простейшими, безошибочно найденными средствами и создает свой мир идеальных существ. И в нем непременно присутствует изобилие. На картине «Паша-фронтовичка» на столе перед четырьмя персонажами икра, колбаса, красная рыба, фрукты, бутылка шампанского... И как тщательно, с какой любовью выписаны мельчайшие детали! Что вовсе не нарушает целостности изображения.

Художник обращается к разным темам. На выставке представлен цикл, посвященный раритетной технике: самолеты, танки, старые трамваи. Впечатляет серия картин с изображением троллейбусов, что не случайно – ху-

дожник долго работал водителем троллейбуса. Самая яркая картина – «Первый троллейбус» (2012). Каркас его выполнен из дерева, обшит жостью, троллейбус очень красивый, рассказывал художник. Мотивы Аносов брал из иллюстрированных журналов, фотографий, плакатов.

Одна из самых необычных работ на выставке – «Портрет Раневской» (2002). Композиция состоит из двух частей. В левой части на синем фоне изображена знаменитая актриса, седая, в черном берете, черном пиджаке и красном свитере, с поднятой, словно в прощальном приветствии, правой рукой с тонкими длинными пальцами. По краям картины написана фраза: «Кто бы знал мое одиночество?». Правая часть представляет собой абстрактные конфигурации в манере живописных экзерсисов Раневской, но значительно переработанных художником. Контраст двух

Паша-фронтовичка
2009





частей на картине усиливает трагическое звучание персонажа.

Увиденное, услышанное, прочитанное и рожденное благодаря фантазии Аносов превращает в художественные образы.

Еще один любопытный цикл на выставке — по мотивам стихотворений Олега Григорьева, питерского художника и поэта андеграунда. В картинах цикла прослеживается тесная связь живописи с текстом, подчинение изображения абсурдистским строкам.

Едим селедку. Она орет.
Вон колбаса по дорожке идет.
Бросили селедку, побежали за колбасой,
Клоков в колготках, я в трусах, но босой.

Этот текст органично внедрен в одну из самых забавных картин на выставке — «Дураки» (2011).

Линия, рисунок играют важную роль в творчестве художника, но и цвет несет смысловую нагрузку. Аносов умеет преобразовывать простые и будничные сюжеты, наделяя их философским смыслом, обогащая использованием новаторских авангардистских приемов. В художественной форме он выражает свои чувства, мысли, взгляды, любовно выписывая каждую деталь. Порой кажется, что изображение предмета на его картинах равноценно созданию самого предмета — «Я был батальонный разведчик...».

Я был батальонный
разведчик...
2009

Янина
БЕЛОШАПКИНА

Сандро Боттичелли.

«Весна»

ДЕТАЛИ И ПОДРОБНОСТИ

Начало Возрождения

В конце XV века во Флоренции наступил золотой век. Формально власть над городом была сосредоточена в руках Синьории, но каждый ребенок знал, что истинные правители Флоренции – Медичи.

Хитроумные политики и тонкие ценители искусства, они не только твердо и мудро вели государственные дела, но и старались сделать все, чтобы их родной город оправдал свое название – «Цветущий». Медичи собрали под своим крылом самых талантливых людей той поры: архитекторов, скульпторов, художников, произведения которых и по сей день украшают улицы и музеи Флоренции. Но, пожалуй, еще более важную роль при дворе играли философы и поэты.

Именно к этому времени относится всплеск интереса к античному наследию, появляются переводы сочинений Платона и прочих древних философов – начинается эпоха Возрождения. Еще при Козимо Медичи на его вилле в Кареджи появилась так называемая Платоновская академия, достигшая своего расцвета при Лоренцо Великолепном.

Это было не учебное заведение, как можно подумать, но кружок единомышленников, увлеченных античной культурой, в число которых входили лучшие умы Флоренции: Марсилио Фичино, Анджело Полициано, Пико делла Мирандола. Благодаря трудам этих людей (и не без поддержки Медичи, разумеет-

ся) неоплатонизм получил необычайно широкое распространение, став едва ли не официальной религией, что, впрочем, не мешало его приверженцам оставаться добрыми католиками. Учение Платона в трактовке ученых-гуманистов вошло в моду. Знатные флорентийцы старались обустроить жизнь *al'antica*, украшая свои дома картинами и скульптурами на сюжеты из греческой и римской мифологии, часто наполненные новым смыслом, в соответствии с трудами неоплатоников.

Кузен Великолепного

Сандро Боттичелли, один из любимейших мастеров Лоренцо Медичи, полностью разделял увлечение своего патрона. Многие его работы наполнены сложным символическим смыслом, до сих пор с трудом поддающимся расшифровке. Таковы «Паллада и кентавр», «Рождение Венеры» и в особенности «Весна» («Примавера»). Все эти картины были созданы для одного человека – Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, двоюродного брата Лоренцо Великолепного.

Подобно знаменитому кузену, он покровительствовал философам и художникам. Его наставником был Марсилио Фичино, а Полициано сочинял стихи в его честь. Будучи довольно заметной личностью во Флоренции, блестящий кузен Великолепного старался все же насколько возможно держаться в тени, что немало ему помогло впоследствии. После изгнания Медичи Лоренцо ди Пьерфранческо сменил фамилию на Пополано и получил разрешение остаться в городе, где и прожил до самой смерти. Но в момент создания «Весны» ее будущему владельцу было всего лишь пятнадцать лет. Предполагалось, что картина будет храниться в его личных покоях и услаждать не только зрение, но и душу, заставляя задуматься о вечных ценностях.

Игра в ассоциации

Первое упоминание о картине «Примавера» принадлежит Джорджо Вазари: «Венеры осыпают цветами грации, возвещая появление Весны». Однако в XVII и XVIII вв. это произведение именовалось «Садом Гесперид». В соответствии с греческим мифом в саду дочерей титана Атласа росли золотые яблоки, которые охранял страшный дракон. Но на картине Боттичелли дракона нет, да и быть не может. Даже странно, откуда могло возникнуть такое название?

В центре композиции стоит прекрасная Венера, справа от нее холодный весенний



ветер Зефир преследует нимфу Хлорис, которая прямо на наших глазах превращается в богиню Флору. С левой стороны три грации, застывшие в изящном па неведомого танца, и Меркурий, заботливо разгоняющий своим кадуцеем облака над чудесным садом.

На протяжении веков искусствоведы пытались проникнуть в скрытый смысл картины. Первое – самое очевидное: весна, цветение, любовь... Но не будем забывать, что «Примавера» создавалась под влиянием философии неоплатоников, а стало быть, перед нами не просто Венера – покровительница страсти, а Венера Гуманитас (Человечность) – богиня чистой и высокой любви, той самой, что «движет солнце и светила».

Многие исследователи соглашаются, что на создание этой работы художника вдохновили «Станцы» Анджело Полициано – стихотворное описание турнира, устроенного в честь Джулиано Медичи (брата Лоренцо Великолепного) и его возлюбленной Симонетты Веспуччи. И, наконец, еще одна версия, согласно которой перед нами зашифрованный морализирующий гороскоп, составленный Фичино для юного Лоренцо ди Пьерфранческо.

В картине также можно обнаружить несколько скрытых аллюзий на семейство Медичи. Так, лавровые кусты справа появляются в произведении отнюдь не случайно. Лавр на латыни – *laurus*, в этом звучании современники отчетливо слышали отголоски имени *Lau-rentius* – Лоренцо. Золотые же яблоки вполне могут вызывать ассоциации с шарами на гербе семейства Медичи. Подобные игры в ассоциации пользовались большой любовью в среде просвещенных флорентийцев, давая им постоянную пищу для ума.

Владычица
растительного царства

Скрытые символы картины Боттичелли были гораздо очевиднее людям эпохи Возрождения, чем нашим современникам. В городе, где поклонение Античности было возведено почти в ранг культа, греческую и римскую мифологию знали назубок. Никому не приходилось, как сегодня, дополнительно объяснять, что восточный ветер Зефир однажды полюбил прекрасную нимфу Хлорис и погнался за ней, желая заключить в свои объятия. Этот сюжет был заимствован из «Фаст» Овидия, где нимфа сама рассказывает свою историю:

Флорой зовусь я, а была я Хлоридой...
Как-то весной на глаза я Зефиру попалась, ушла я,
Он полетел за мной; был он сильнее меня...
Все же насилье Зефир оправдал, меня сделал
 супругой,
И на свой брачный союз я никогда не ропщу.



Рождение Венеры
1482–1486. Галерея Уффици,
Флоренция

Из рта убегающей Хлорис сыплются цветы, лишний раз указывая на метаморфозу, которая вскоре произойдет с ней. И вот – перед нами уже не робкая испуганная девушка, а гордая и счастливая владычица растительного царства. Конечно, ведь весна – это время, когда природа меняется и обновляется, в этой связи превращение Хлорис во Флору может символизировать пробуждение Души, озаренной чудесным светом божественной любви.

Вечной я нежусь весной, весна – это лучшее время...
Сад мой украсил супруг прекрасным цветочным убором,
Так мне сказав: «Навсегда будь ты богиней цветов».
Но перечесть все цвета на цветах, рассеянных всюду,
Я никогда не могла; нет и числа их числу...

«Фасты» есть не что иное, как своего рода описание римского календаря. Овидий рассказывает истории о богах и празднествах, им посвященных. Даже если сам Боттичелли и не читал сочинение великого римлянина в подлиннике, то, совершенно очевидно, был знаком с ним благодаря поэту Анджелио Полициано, близкому другу художника, знавшему латынь в совершенстве и даже выступавшему с лекциями об Овидии.

Римские и греческие авторы становились во Флоренции все более популярными, за их сочинения или копии манускриптов гуманисты были готовы выложить весьма значительные суммы. Более того, античные боже-ства если и не почитались наравне с Христом и Мадонной, то довольно часто наделялись чертами христианских святых.

Весна ▶

1482. Галерея Уффици,
Флоренция



Паллада и Кентавр
1483. Галерея Уффици,
Флоренция





Верность природе

Ренессанс принес с собой не только возрождение Античности, но и неподдельный интерес к природе. Современные ботаники сумели определить названия многочисленных цветов, которые Флора, новоявленная жена Зефира, разбрасывает вокруг.

Несмотря на декоративность живописи Боттичелли, растения написаны вполне натуралистично. Тут есть незабудки, гиацинты, ирисы, барвинки, горицветы и анемоны. Шею Флоры обвивает венок из мирта, платье ее заткано дикими розами, а чело украшают фиалки и васильки. Все эти цветы начинают расцветать в Тоскане в мае, так что даже и увлеченный мифологией художник сохраняет верность природе.

«Реализм» Боттичелли перекликается с вновь проснувшимся интересом к природе, даже в университетах ботаника стала одним из обязательных предметов. В Пизе и Падуе, Флоренции и Венеции начали появляться первые ботанические сады. Внезапно проснувшаяся любовь к природе имела также и сугубо практическое применение. Желание жить «по-античному» привело к тому, что в моду вошли виллы. Знатные флорентийцы принялись строить загородные дома, в которых можно было бы отдыхать, принимать гостей, вести приятные и ученые беседы, подобно древним римлянам. При этих домах всегда имелись сады и огороды, где обязательно выращивали овощи, фрукты и всевозможные душистые травы.

«Простая» жизнь на вилле, среди пасторальных пейзажей, в стороне от городских забот и тревог стала одним из самых больших удовольствий жителей Флоренции в эпоху раннего Возрождения.

Идеал красоты

В самом центре своей картины Боттичелли помещает Венеру. Ветви деревьев формируют вокруг нее ореол, подобный нимбу. Прекрасная богиня облачена в белое платье с золотой вышивкой, с ее плеч спускается роскошный красный плащ, а чуть склоненная голова покрыта тончайшим покрывалом. По правде говоря, она гораздо больше похожа на Мадонну, чем на воплощение любви и страсти.

Неоплатоники в своих сочинениях вывели два типа любви. Одна – любовь земная, чувственная, дает жизнь всему сущему. Но есть и другая любовь – небесная, это движущая сила, которая побуждает Бога изливать свою сущность в мир и в то же время побуждает людей стремиться к воссоединению с Творцом, воспаряя духом к божественным вершинам. Обе разновидности любви «благородны и достойны похвалы», ибо обе стремятся к созданию красоты.

Венера Гуманитас (Человечность) – любовь небесная. О ней М. Фичино писал Лоренцо Великолепному: «Для Человечности богиня наивысшей привлекательности была рождена на небесах. Ее душа и ум – это любовь и милость, ее глаза – это достоинство и величие, ее конечности – это привлекательность и сдержанность. Она сама умеренность и благородство, очарование и роскошь». Такова и главная героиня картины Боттичелли.

Даже со скромно склоненной головой она выглядит хозяйкой на этом празднике любви и красоты. Над ее головой парит Купидон с повязкой на глазах, коварный маленький божок натягивает свой лук, посылая пылающую стрелу в сторону танцующих граций, которые даже не замечают грозящей им опасности. Имена этих граций – Любовь, Наслаждение и Целомудрие.

Любовь изображена в самом нарядном платье, ее плечи и прическа украшены драгоценностями, тогда как ее товарки отличаются гораздо более скромным, но не менее пленительным видом. Их стройные тела с плавно изгибающимися линиями сплетаются в грациозном танце, также имеющем символическое значение: Любовь ведет Целомудрие к Наслаждению. И все же в этом танце нет даже намека на чувственность, скорее он напоминает хоровод ангелов.

В облике граций художник запечатлел идеал флорентийской красоты – высокий лоб, тонкие брови, благородная бледность лица, золотые кудри. С большой изобретательностью Боттичелли выписывает прически юных дев – волосы собраны в пряди, то мелко выющиеся, то волной ниспадающие на плечи.

Прекрасная Дама

Она бела и в белое одета;
Убор на ней цветами и травой
Расписан; кудри золотого цвета
Чело венчают робкою волной.
Улыбка лета – добрая примета,
Никто, ничто ей не грозит бедой...
Лицо небесным дышит торжеством,
И дуновенье каждое смолкает
При звуке неземном ее речей,
И птицы словно подпевают ей.

Так описывает богиню цветения Флору Анджело Полициано в своих «Станцах на турнир». Не исключено, что Боттичелли изобразил в виде Флоры героиню торжественного праздника, устроенного в 1475 году.

Флорентийцы любили праздники, и Медици, не скупясь, с удовольствием давали своим подданным возможность наслаждаться роскошными представлениями и карнавалами. Особой любовью в народе пользовались турниры, на которых каждый рыцарь мог не только продемонстрировать силу и умение владеть оружием,

но и выказать почтение своей Прекрасной Даме. Для каждого подобного представления придумывалась специальная программа, как правило, изобилующая мифологическими аллюзиями.

Один из самых красочных турниров был устроен в 1475 г. в честь Джулиано Медичи, любимца Флоренции, «Принца Юности». Разумеется, он вышел победителем в этом состязании (и вовсе не потому, что являлся младшим братом Лоренцо Великолепного) и провозгласил своей королевой Симонетту Веспуччи. Описание праздника сохранилось в сочинении Полициано: прекрасный охотник Юлий (Джулиано) презирает любовь, так как, по его мнению, это чувство является препятствием для свободы духа, но коварный Купидон заманивает его в лесную чашу, где гордец встречает прелестную нимфу и навеки покоряется всеобъемлющей силе Любви. Нимфа среди цветов – не напоминает ли этот образ картину Боттичелли?

Симонетта стала олицетворением золотого века. По традиции, считается, что именно ее черты мы можем увидеть почти во всех картинах Боттичелли, хотя ни единого прижизненного портрета красавицы не сохранилось. Любимица Флоренции умерла через год после знаменитого турнира, а вскоре и сам Джулиано пал от руки убийцы во время заговора Пацци.

Золотому веку вскоре суждено было погаснуть, но пока еще обитатели цветущего города даже не думали о будущем, предпочитая жить согласно принципу, изложенному Лоренцо Великолепным в одном из сочинений:

Будь что будет – пред судьбой
Мы беспомощны извечно.
Нравится – живи беспечно,
В день грядущий веры нет.

Декоративные детали

Помимо воплощения высоких идей в произведении Боттичелли есть и вполне земные вещи, например ювелирные изделия: богато изукрашенный шлем Меркурия, рукоять его меча, броши и ожерелья граций. Художник с невероятными подробностями выписывает каждую декоративную деталь, отдавая должное искусству их создателей.

Возможно, столь тонкая проработка связана с тем, что сам мастер прекрасно разбирался в работе златокузнецов, так как многие живописцы начинали свой путь именно в мастерской ювелира.

Этот факт не вызовет большого удивления, если мы вспомним об отношении к людям искусства в Средневековье. Собственно, и разделения на «искусство» и «ремесло» пока что не существовало. Новое отношение к художнику, Творцу, только-только начинало формироваться. В трудах гуманистов стали все чаще появляться идеи, что музы вдохновляют ху-



дожников, но не ремесленников, это автоматически ставило живописцев и скульпторов на более высокую ступень.

Под покрывалом загадочности

В левой части картины изображен Меркурий, который являлся в античной мифологии, помимо прочих «назначений», еще и покровителем граций. В философии же неоплатонизма Меркурий считался хранителем тайных знаний, не случайно поэтому взор грации, символизирующей Целомудрие, обращен именно к нему.

Юный и прекрасный бог обут в крылатые сандалии, а в руках держит магический жезл – кадуцей, которым разгоняет над садом облака невежества. Бросается в глаза его отстраненность от всего происходящего в царстве Весны. Возможно, это связано с еще одной немаловажной ролью, которую был вынужден исполнять Меркурий, – ролью посредника между богами и людьми и проводника человеческих душ в потусторонний мир. Некоторым образом его появление в картине можно расценивать также как намек на быстротечность весны и юности. Кстати сказать, днем Меркурия в римском календаре считалось 15 мая. И напоследок отметим, что матерью его была богиня Майя, в честь которой, собственно, месяц и получил свое название.

Подобные «ребусы» современники Боттичелли разгадывали довольно быстро, такого рода интеллектуальные забавы были в чести у художников, близких к кругу гуманистов-неоплатоников. И живописцам, и заказчикам эти игры доставляли удовольствие. В этом смысле Боттичелли вполне мог бы подписаться под изречением одного из гуманистов: «Божественные вещи должны быть скрыты под покрывалом загадочности».



Портрет молодой женщины
(Симонетта Веспуччи?)

После 1475. Галерея
Палатина, Флоренция



Янина
БЕЛОШАПКИНА

От надежды к отчаянию

ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧЕСТВА ВИНСЕНТА ВАН ГОГА

Горящий очаг

Поистине «нет повести печальнее на свете», чем история неистового и трепетного Винсента Ван Гога. Великий художник прожил короткую и на редкость несчастливую жизнь. Он почти не знал взлетов, зато падений – предостаточно. Современники его не понимали, друзья не оправдывали ожиданий, женщины не любили, коллекционеры не интересовались его картинами (была продана всего одна работа – «Красные виноградники»).

Он мечтал о семье, но так никогда и не узнал тепла домашнего очага, грезил о создании союза художников, но был вынужден работать в одиночестве. «Можно иметь горящий очаг в своей душе, и все равно никто не придет посидеть у него. Прохожие видят только легкий дымок, поднимающийся из трубы, и продолжают свой путь», – с горечью говорил Ван Гог.

Его можно было бы счесть своеобразным рекордсменом среди «неудачников», если бы судьба, чтобы хоть как-то компенсировать этот поток невзгод и разочарований, не послала Винсенту истинного друга и преданного помощника – брата Тео, на протяжении всей жизни поддерживавшего художника как духовно, так и финансово. Без всякого преувеличения, не будь этой помощи, живописец Ван Гог никогда не появился бы на свет. Переписка с братом составляет огромную часть творческого наследия Ван Гога, позволяя нам сегодня, через много лет, получить представление о его жизни и взглядах на искусство.

«Я заплатил жизнью за свою работу, и она стоила мне половины моего рассудка», – написал Винсент в последнем письме к Тео. И это в самом деле было так.

Волшебное превращение

В один прекрасный день Ван Гог, никогда не посещавший художественных школ и академий, решил, что хочет писать картины, и упорно пошел к своей цели, невзирая на все препятствия, поджидающие на пути. Поначалу он бросался из крайности в крайность, то подражая стилю старых голландцев, то обращаясь к импрессионизму и дивизионизму в безуспешных до поры до времени попытках найти тот единственный стиль, который помог бы выразить обуревавшие его чувства.

Превращение провинциального самоучки в великого Мастера произошло в небольшом французском городке Арле. Именно здесь он и стал Ван Гогом. Работая как безумный под палящим солнцем Прованса, он писал по несколько картин в день, будто стремясь наверстать упущенные годы. Глядя на эти работы, поневоле согласишься, что в каждой из них заключена частица души их творца. И чем совершеннее становилась живопись, тем меньше душевных сил оставалось у художника.

Жизнь покидала Винсента, перетекая в его картины. Выстрел в сердце среди полей Овера стал ее закономерным концом.

Высокая напряженность цвета

«Рембрандт писал светотенью, мы пишем красками», – заметил Ван Гог однажды. Первые его работы – плоть от плоти голландской земли, на которой они были созданы. Начинающий художник использует оттенки темные и теплые, а краску накладывает густо и плотно. Однако после переезда в Париж (и тем более в Арль) палитра Ван Гога наполняется совершенно новыми чистыми и яркими цветами. Чем дальше, тем большее значение придает Винсент колориту своих картин, считая его одним из важнейших средств художественной выразительности и создания настроения.

Так, в одном из писем брату он сообщает: «Я хочу сделать портрет моего друга, художника, которому грезятся чудные сны. Я хотел бы вложить в этот портрет всю мою любовь



Теодор ван Гог

◀ Автопортрет
с мольбертом
1888. Музей Винсента Ван
Гога. Амстердам



ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА



- 1853. Винсент Виллем Ван Гог родился 30 марта в Грот-Зюндерте близ Бреды, Голландия.
- 1869. После окончания школы поступает работать в гаагский филиал парижской художественной компании «Гупиль и К°», осваивая профессию торговца картинами.
- 1873. Переезжает в Лондон, где также работает в филиале компании «Гупиль и К°». В Лондоне он посещает многочисленные художественные музеи и галереи и углубляет свои знания по истории и теории искусства.
- 1876. Начинает работать учителем и священником, решает получить религиозное образование.
- 1878. В качестве проповедника получает направление в Боринаж, маленький шахтерский поселок в Бельгии. Пораженный поистине адскими условиями жизни местных рабочих, Винсент пытается, как может, помогать им не только читая проповеди, но и отдавая все, что имеет сам: одежду, еду, небольшие деньги, при этом болея и нуждаясь не меньше их самих. За столь нетрадиционное отношение к своим обязанностям его вскоре отстраняют от работы. Здесь же, в Боринаже, Ван Гог впервые начинает рисовать.
- 1880. Окончательно оставляет свое религиозное подвижничество, полностью посвящая себя рисованию местных шахтеров и ткачей. Тео начинает финансово поддерживать Винсента и не прекратит это делать вплоть до самой смерти брата.
- 1882. Знакомится с проституткой Христиной Марией Хоорник, известной по его письмам как Син, и берет ее вместе с детьми под свое покровительство, в то же время используя Христину в качестве модели.
- 1883. Разрывает отношения с Син и целиком отдается искусству. Переезжает в Нюэнен к родителям.
- 1885. Создание картины «Едоки картофеля».
- 1886. Перебিরается в Париж и живет вместе с Тео. Начинает занятия в мастерской Фернана Кормона, знакомится с Джоном Расселом, Анри Тулуз-Лотреком и Эмилем Бернаром. Тео знакомит брата с работами художников-импрессионистов: Клода Моне, Пьера Огюста Ренуара, Камиля Писсарро, Эдгара Дега и Жоржа Сёра. Это полностью меняет отношение Винсента к цвету.
- 1888. Устав от Парижа, отправляется на юг, в Арль, где появилось большинство его знаменитых пейзажей. Мечтает о создании «Мастерской Юга», братства художников. После долгих переговоров в Арль приезжает Поль Гоген. Поселившись вместе в знаменитом «Желтом доме», который должен стать оплотом нового товарищества живописцев, они часто и горячо спорят об искусстве. В пылу одного из таких споров Винсент якобы пытается напасть на Гогена с бритвой, а затем отрезает себе лезвием мочку уха. Попадает в больницу.
- 1889. После выхода из больницы продолжает работать в своем «Желтом доме», но не перестает страдать от припадков и галлюцинаций. Начинает лечиться в психиатрической лечебнице Сен-Поль-де-Масол, близ Сен-Реми-де-Прованс. Создает серию картин с оливами и кипарисами.
- 1890. После нескольких серьезных приступов Тео передает Винсента под наблюдение доктора Поля Гаше. Здоровье художника явно улучшается, он перебирается в городок Овер, где снова начинает много и плодотворно работать. Срыв случается в июле, когда Винсент узнает о болезни сына Тео и о финансовых неурядицах брата, в которых винит себя. 27 июля Винсент стреляет в себя из пистолета. Выстрел оказывается смертельным.
- 1891. Сходит с ума и умирает Тео, так и не оправившийся после смерти любимого брата.



Гаагский лес
с девушкой в белом
1882. Музей Крёммер-
Мюмер, Оттерло



Ткач за станком
1884. Музей Крёммер-Мюмер, Оттерло



к нему и совершенно произвольно выбираю краски. Я утрирую светлый тон его волос до степени оранжевого цвета. Затем, в виде фона, вместо того чтобы изобразить банальную стену убогой квартиры, я напишу бесконечность — самый интенсивный синий тон, какой только имеется на моей палитре. Благодаря этой комбинации золотистая голова на синем фоне будет казаться звездой в глубокой синеве неба».

Раскрыть душу персонажа при помощи цвета — такова подспудная мечта Ван Гога, и надо сказать, что в большинстве работ он прекрасно справляется с поставленной задачей. Особенно это заметно в портретах — папаши Танги, почтальона Рулена, арлезианки, доктора Гаше...

Каждый цвет имел для Ван Гога глубокое символическое значение, вызывая определенные аналогии. Вот как, например, описывает художник свою картину «Ночное кафе в Арле»: «Я пытался выразить неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом. Комната кроваво-красная и глухо-желтая с зеленым бильярдным столом посередине; четыре лимонно-желтые лампы, излучающие оранжевый и желтый. Всюду столкновение и контраст наиболее далеких друг от друга красного и зеленого; в фигурах бродяг, заснувших

в пустой печальной комнате, — фиолетового и синего».

И в другом письме: «Я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни».

Ван Гог постоянно размышлял о психологических свойствах колорита, создал целую систему, обобщившую опыт лучших колористов прошлых лет, и даже надеялся, что сможет совершить в этой области настоящее открытие. Он мечтал, например, передать чувства двух влюбленных только при помощи сочетания двух дополнительных цветов, в смешении и противопоставлении которых возникло бы настроение зарождающейся духовной близости.

Краски на полотнах Ван Гога ярки до чрезвычайности, они полыхают огнем и переливаются, подобно драгоценным камням, хотя порой это сияние кажется зловещим. Энергия цвета как бы выпивала из художника жизненные силы. «Неправдоподобно ослепительный» колорит в какой-то степени стоил

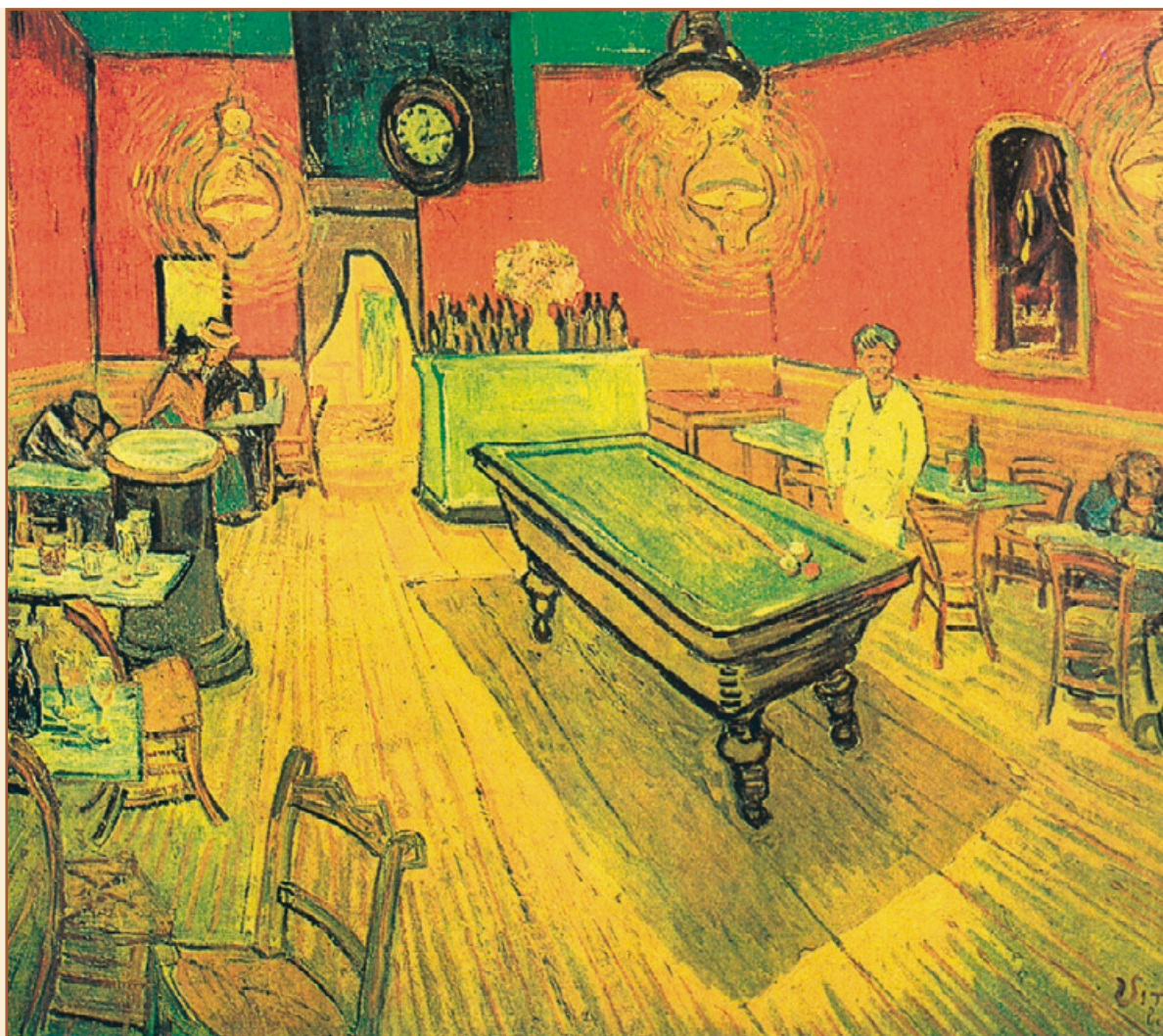
Церковь в Овере
Овер, июнь 1890. Музей
Орсе, Париж



Вид на Овер
Овер, июль, 1890.
Галерея Тейт, Лондон



Ночное кафе
Сентябрь 1888.
Йельский университет
изобразительных
искусств, Нью-Хэвен,
Коннектикут

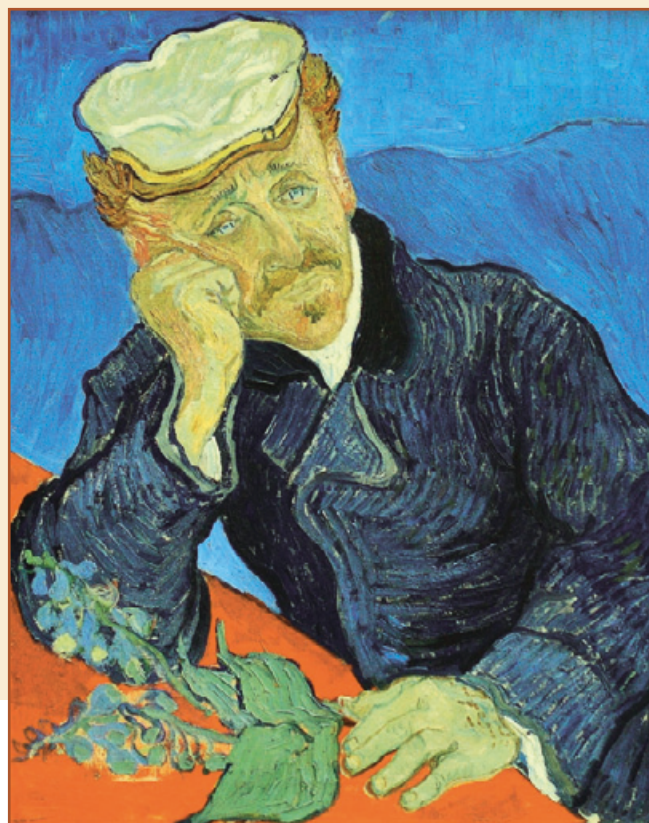


Портрет папаши Танги
1887–1888. Частное
собрание, Беверли-Хилз

ему здоровья и даже самой жизни. В ответ на упреки врачей, что нельзя пить столько кофе и алкоголя, он виновато признавался: «Ведь надо же как-то подстегивать себя для того, чтобы получить ту высокую напряженность желтого цвета...»

К желтому цвету Ван Гог питал особое пристрастие. К желтому и его антиподу – синему. Мажор и минор, свет и тьма, жизнь и смерть. Все оттенки желтого – от лимонного до оранжевого – являлись для художника символом всего самого лучшего, что есть в мире: солнца, ржаного колоса, христианской любви... Синий же стал олицетворением печали, тоски, страдания. Все остальные краски только аккомпанировали этим двум цветам, усиливая или ослабляя их контраст.

Последние картины Ван Гога построены на противодействии желтого и синего, отражающем его душевную борьбу, постоянные колебания и перепады настроения от надежды к отчаянию.



Экспрессия мазка

При взгляде на работы старых мастеров редко кто, кроме искусствоведов, заинтересуется техникой их исполнения – настолько все они выверены и уравновешены, настолько аккуратны. Мазки, формирующие объем, почти незаметны. Но, глядя на любую картину Ван Гога, зритель будто вместе с самим мастером участвует в творческом процессе, легко представляя, как создавалось это полотно, как экспрессивно художник взмахивал кистью, как спешил сохранить на холсте обуревавшие его чувства. Ван Гог сознательно прибегал к подобному приему: «Мне хочется работать так, чтобы все было ясно видно каждому, кто не лишен глаза».

«Упорядоченный мазок» представляется мастеру столь же неуместным и невозможным, как «фехтование при штурме». Он, совершенно не задумываясь об устоявшихся правилах, смело ломает традиции, меняя живописную технику в пределах даже одной картины. Ведь каждый предмет сугубо индивидуален, а стало быть, для каждого нужен свой собственный метод запечатления. Именно поэтому художник работает в самых разных манерах – то кистью, то ножом, то пальцами, иногда он едва накладывает краску, а порой швыряет ее на холст целыми «ломтями». Он мог рисовать не кистью, а прямо тюбиком, совершенно забыв о существовании палитры, но в некоторых случаях оставлял целые фрагменты холста незаписанными.

В одном из писем Винсент подробно останавливается на процессе работы: «Меня поразило, как прочно сидят эти деревца в почве. Я попробовал писать их кистью, но так как поверхность была уже густо покрыта краской, мазок тонул в ней; тогда я выдавил корни и стволы прямо из тюбика и слегка отмоделировал их кистью. Вот теперь они крепко стоят на земле».

Живописный стиль Ван Гога не спутаешь ни с каким другим, настолько он индивидуален и неповторим. Посмотрите на любую его работу – мазки вихрятся, извиваются, сталкиваются друг с другом, разбегаются в разные стороны. Черточки, точки, запятые, кляксы, как будто стенографическая запись состояния художника. Мазок формирует пространство картины, часто заменяя собой предварительный рисунок, превращая полотно в живую, «кипящую» субстанцию, пусть даже работа при этом будет выглядеть грубоватой.

Знаменитая «Звездная ночь» была написана во время пребывания Ван Гога в клинике Сен-Реми и несет в себе явный отпечаток душевного состояния ее творца. Перед глазами зрителей разворачивается поистине космическая картина, но в ней уже не чувствуется, как







Подсолнухи

1888. Музей Винсента
Ван Гога, Амстердам

в более ранних произведениях, трепетного восторга от ощущения единения с окружающим миром. При всей своей красоте эта работа наполнена ужасом перед разверзающейся звездной бездной, грозной и непостижимой.

В небесах бушует настоящий смерч из мазков, закручивающихся в круги и спирали, вся картина подчинена их вихреобразному ритму. Волнообразное движение кисти – и вот на первом плане возникает кипарис, подобный колеблющемуся пламени свечи, которая в любой момент может погаснуть от холодного дыхания космической бездны.

Художник формирует своеобразную вибрирующую поверхность, буквально источающую нервную энергию, и таким образом зрителю передается ожидание надвигающейся беды.

Живой выразительный мазок, наряду с цветом, с самого начала являлся одной из главных отличительных черт живописи Ван Гога, но в последние годы он приобрел фактически решающее значение. В некоторых картинах фактура становится даже важнее, чем изображенный мотив или предмет, в гораздо большей степени обладая способностью передавать душевное состояние художника.

Стремительный ритм мазков настолько подчиняет себе внимание зрителя, что даже цветовое воздействие отходит на второй план (что кажется почти нереальным при невероятной колористической насыщенности работ Ван Гога).

Из настойчивости и упорства

Ван Гог, как известно, не получил академического образования. Более того, он серьезно увлекся рисованием и живописью уже в довольно зрелом возрасте, в двадцать семь лет.

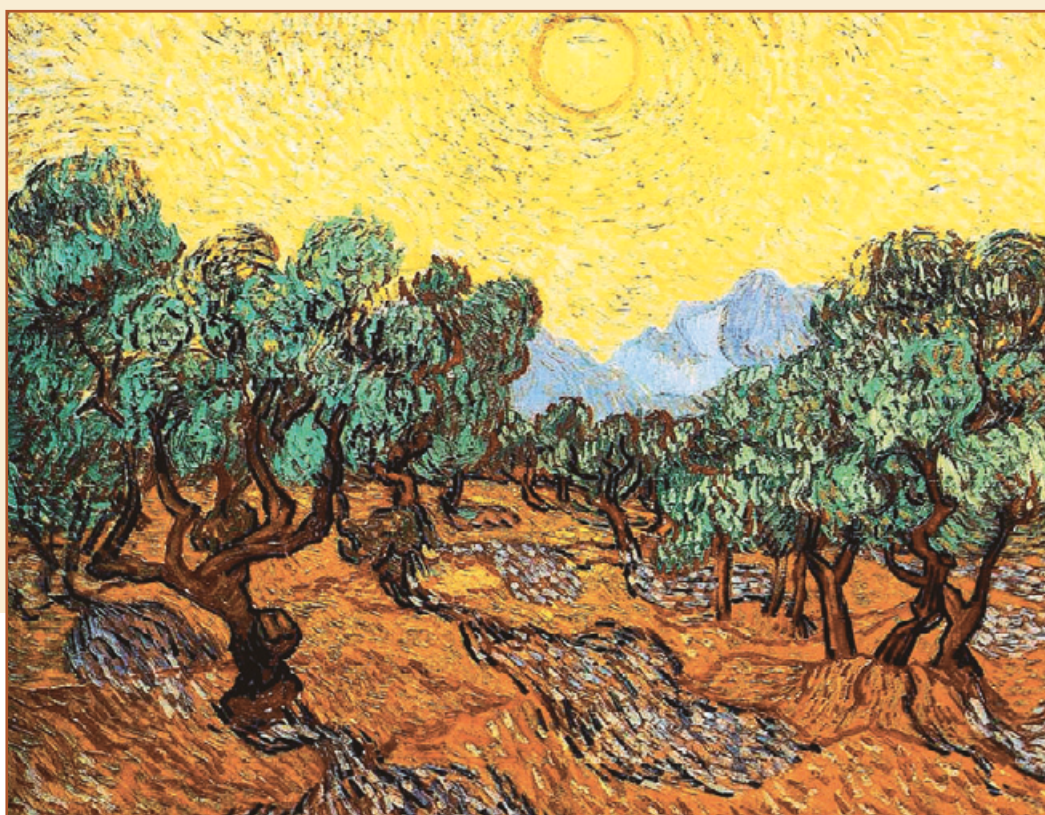
Отсутствие классической выучки (о чем он, возможно, поначалу жалел) помогло ему сохранить свежесть восприятия. Он никогда не преклонялся перед стереотипами и создавал свои картины так, как считал нужным, даже если некоторые его приемы казались традиционным художникам наивными и неподобающими. Однако именно в этой наивности и кроется один из главных секретов воздействия искусства Ван Гога.

Изучая живопись по книгам и картинам старых мастеров, Винсент, разумеется, не мог в полной мере овладеть искусством правильного построения рисунка, перспективы и композиции. На первых порах он еще искренне пытался преодолеть свое неумение и продолжал упорно учиться, создавая все новые и новые рисунки. Однако при всем старании Ван Гог так никогда и не сумел преодолеть свою склонность к деформации фигур, которая впоследствии стала основной отличительной чертой его работ, придавая им неповторимую выразительность и убедительность.

Он и сам начал это понимать: «Я был бы в отчаянии, если бы мои фигуры были правильными; я не хочу, чтобы они были академически правильными... Я имею в виду следующее: в момент, когда землекоп фотографируют, он, конечно, не копает». Просто скопировать натуру представлялось Ван Гогу недостаточным, он должен был сделать так, чтобы зритель понял и прочувствовал глубинную суть вещей.

Впрочем, по первым рисункам еще трудно предугадать, что получится из их создателя. «Увы, ничто не предвещает гениальности, – отзывается о них Стендаль. – Может быть, признак ее – упрямство». Что ж, великий пи-

**Оливковые
деревья с желтым
небом и солнцем**
1889. Институт
искусств. Миннеаполис



сатель оказался прав. Пожалуй, это единственный случай в истории искусства, когда гениальность родилась из настойчивости и упорства. То, что у любого другого выглядело бы недостатком, у Ван Гога представляется неоспоримым достоинством. Его рисунок, неистовый, динамичный и в то же время грубоватый и неловкий, утрирует характер человека или предмета, упрощая его, но в то же время очищая от лишних подробностей, выводя на свет саму «идею», внутреннюю сущность вещей.

Академическую живопись Ван Гог презирал, сравнивая ее с «разорительной любовницей, которая... леденит тебя, сосет твою кровь, превращает тебя в камень. Пошли эту любовницу ко всем чертям и без памяти влюбись в свою настоящую возлюбленную – Даму Натуру или Реальность». Любые попытки отвлечь его от этой Дамы терпели сокрушительное поражение. Даже Гоген, имевший большое влияние на Винсента, не смог убедить его начать работать по воображению. Однако «натуралистов» Ван Гог не терпел еще больше, чем «фантазеров». Любая работа с натуры была для него «укрощением строптивой». Он подозревал, что жизнь намного сложнее, чем это представляется нам со стороны, и пытался при помощи своего искусства открыть подлинные законы бытия, очистить жизнь от на-

лета банальной повседневности, обнажив ее истинный смысл.

«Едоки картофеля» – картина, знаменующая окончание голландского периода творчества Ван Гога, ставшая итогом его исканий на начальном этапе. Герои Винсента – те самые крестьяне, которые в поте лица добывают свой хлеб, и теми же руками, которые протягивают к блюду с картофелем, только что копали землю. Их лица и фигуры далеки от классических канонов красоты, они грубоваты, топорны, однако достоинство поз и движений этих людей превращает нищенскую трапезу в некое сакральное действо.

Работа и трезвый расчет

В некотором смысле Ван Гога можно было бы назвать импрессионистом в гораздо большей степени, чем самых «настоящих» импрессионистов. Ни в чем не признававший полумер, он принимался осуществлять свои замыслы с прямо-таки фанатичным рвением. Винсент предпочитал творить по первому впечатлению, впадая в художественный экстаз, так что мысль едва поспевала за кистью, рождая на холсте все новые и новые образы.

Если «остановленные мгновения» Моне, Ренуара, Писсарро и их товарищей требовали порой долгой и кропотливой работы, то картины Ван Гога в самом деле создавались на

Едоки картофеля
1885. Музей Винсента
Ван Гога. Амстердам





Кипарисы с двумя идущими девушками
1889. Музей Крёмер-Мюллер, Оттерло

одном дыхании. В определенный момент художник совсем отказался от предварительного рисунка, чтобы еще больше ускорить процесс окончания полотна, пока впечатления еще свежи. В то же время утверждение, будто Ван Гог создавал свои картины спонтанно и бездумно, будет по меньшей мере несправедливо. «Работа и трезвый расчет, ум напряжен чрезвычайно, как у актера при исполнении трудной роли, когда приходится думать о тысяче вещей в течение одного получаса» – вот его собственные слова. Неудивительно, что разум художника не выдержал постоянно-го давления.

Динамическая манера Ван Гога бросается в глаза и в его рисунках. Еще в парижские годы он увлекся японской графикой и на протяжении последующих лет изо всех сил старался следовать восточным мастерам, освоив виртуозность владения линией. Мечтая рисовать так же быстро, как он писал красками, Винсент создал новый стиль – лаконичный и выразительный, уверенный и экспрессивный.

Но странным образом на холстах Ван Гога оживает не пойманный миг реальной жизни, как можно было бы ожидать, а целый фрагмент космического бытия. То есть он пишет не просто заход солнца в данный конкретный

день, а то, как солнце заходит вообще и всегда. Любое даже самое рядовое событие обретает в его интерпретации вневременной характер.

Потрясающей экспрессией наполнен пейзаж «Красные виноградники». В письме к Тео Винсент рассказывает, как однажды, возвращаясь домой после работы на пленэре, он обратил внимание на людей, работающих на винограднике. В лучах заходящего солнца весь пейзаж вдруг стал гореть, как огромный пожар. Разумеется, художник не мог пройти мимо такого эффекта. Раскаленный солнечный диск, сияющий в желтом небе, посылает на землю расплавляющие лучи, в свете которых виноградники полыхают багряным цветом, будто охваченные пламенем. Лозы устремляются к небесам, стремясь вырваться из рук людей. Нет, это не просто сбор урожая, это самая настоящая борьба человека с природой. Простой пейзажно-бытовой мотив становится притчей, превращаясь в некое глобальное космическое действо.

Движущие силы творчества

Творческий путь Ван Гога начался с картин страдания. Впервые он взялся за карандаш, чтобы запечатлеть жителей Боринажа, еще

при жизни узнавших, что такое ад. «Я предпочитаю писать глаза людей, а не соборы, – говорил художник, – человеческая душа, пусть даже душа несчастного нищего или уличной девчонки, на мой взгляд, гораздо интереснее...» Его герои заняты изнурительной повседневной работой, если даже они и позируют, то делают это устало и равнодушно.

Сочувствие и сострадание – вот главные движущие силы творчества Ван Гога, особенно на его начальном этапе, в Боринаже и Нью-нене. Переезд в Париж дал новое направление его мыслям и чувствам. Впервые Винсент увидел и осознал, что кроме тяжелого труда и нищеты в мире существуют и другие вещи. Поездка же в Арль полностью изменила его искусство, подарив ему радость бытия и наслаждения красотой природы.

На полотнах Ван Гога появляются цветущие миндальные деревья, веселые домики и поля, приятные люди. Увы, радость была недолгой. Напряженная работа днем и ночью, под палящим солнцем и буйным ветром, подорвала здоровье художника, в картинах которого стали проявляться первые признаки душевного расстройства. И все же он продолжал создавать жизнеутверждающие солнечные работы,





чтобы его прежние страдающие герои могли увидеть красоту земли, на которой трудятся, понять возможность счастья в полном слиянии с окружающей природой.

Любой элемент природы, пройдя через очищающую кисть Ван Гога, обретает новое звучание, становясь выразителем неистовых эмоций художника – его любви к жизни и его страданий. «Я вижу во всей природе, например в деревьях, выражение и, так сказать, душу». Кипарисы на полотнах Ван Гога превращаются в пламенеющие свечи, старые ветлы похожи на процессию стариков из богадельни, и даже старый потертый стул приобретает поистине драматическое звучание, олицетворяя собой ушедшего владельца.

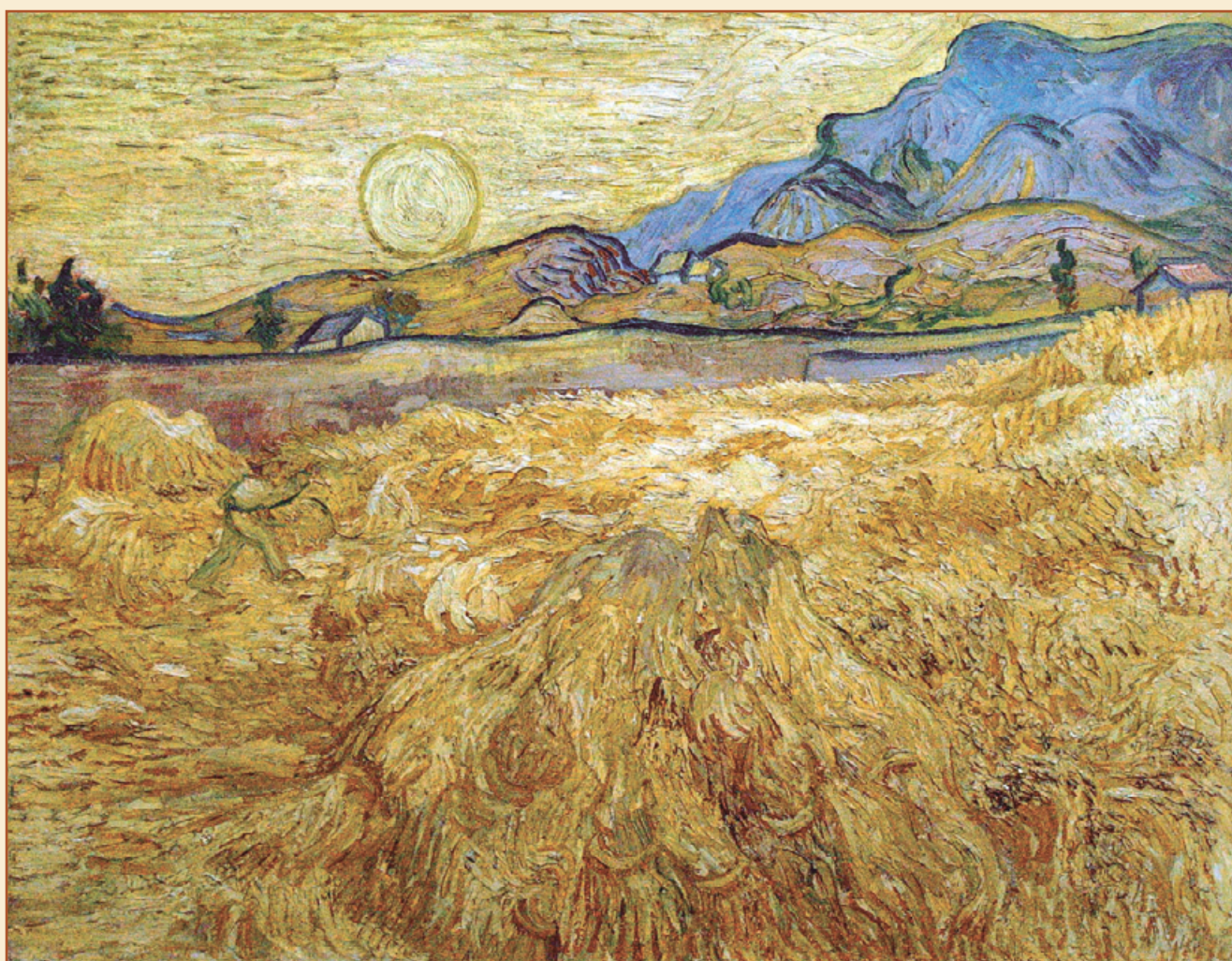
С течением времени болезнь обостряется, и вместе с ней постепенно созревает в его творчестве трагический перелом. Вместо солнечных подсолнухов появляются темные кипарисы, просторные радостные долины сменяются сумрачными горными пейзажами, а широкие плоскости цвета уступают место вихрю мелких стремительных мазков. Желтые

солнечные краски исчезают, их место занимают холодные синие тона.

Жатва смерти

Последние работы Ван Гога представляют собой странный сплав: восхищение красотой мира смешано в них с ощущением безысходности у человека, уставшего бороться с болезнью, но все же прилагающего героические усилия, чтобы, упав в пучину безумия, не остаться там навсегда. «Пейзаж в Овере после дождя» с первого взгляда кажется спокойным и даже умиротворяющим. Зелень деревьев, только что омытых ливнем, стоящая на мокрой дороге лошадь, крестьянин на грядке, весело попыхивающий поезд вдалеке – идиллическая картинка, которая сразу же перестает быть идиллической, если мы приглядимся к бешеному ритму мазков, создающих настроение напряженности. Пространство картины представляется неким подобием вулкана, который в любой момент готов взорваться потоком лавы, погребая под собой все окружающее пространство.

Жнец
(Огороженное поле)
1889. Музей Крёмер-
Мюллер, Оттерло



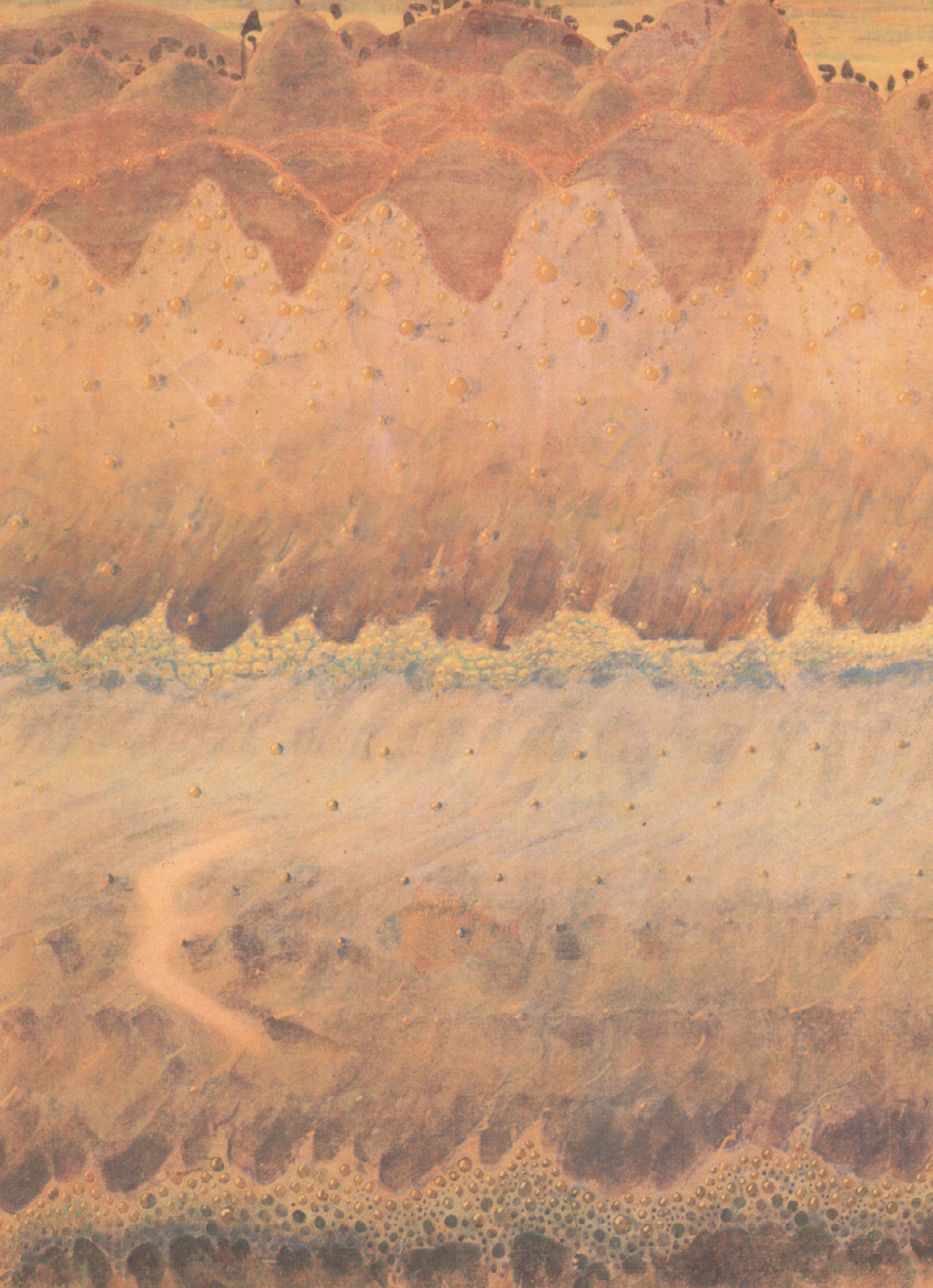


Подобный эффект внешнего спокойствия при огромном внутреннем напряжении особенно ярко проявляется в одной из последних работ Ван Гога – «Жнец». Это образ смерти, ни на секунду не прерывающей свою работу, – в «том смысле, что человечество – хлеб, который предстоит сжать». Правда, Ван Гог пытается не поддаваться печальным мыслям, придавая своей работе «почти улыбающееся настроение», так, чтобы в этом олицетворении смерти не было ничего ужасного, ведь все происходит на свету, под солнцем, заливающим мир лучами цвета червонного золота.

И совсем по-другому выглядит золотое поле в последней работе художника «Вороны над пшеничным полем». Прямое столкновение насыщенных темно-желтого и грозно-синего цветов создает тревожный контраст, рождая чувство тоски и безысходности. Потрясенные колосья пшеницы гнутся под порывом ветра, и явственно слышится в воздухе карканье ворон, взметнувшихся над полем. На следующий день после окончания картины художник выстрелил в себя из револьвера, быть может, в этом самом поле.

Коридор госпиталя
Сен-Реми
Май – июнь 1889. Музей
современного искусства,
Нью-Йорк





Елена
МЕДКОВА,
кандидат
педагогических наук,
научный сотрудник
ИХО РАО

Стилевые течения XIX века

Символизм, постимпрессионизм, модерн

ЕДИНСТВО ВИДОВ ИСКУССТВА

М. ЧЮРЛЕНИС
Соната моря.
Аллегро
1908

Продолжение. См. № 1, 2 / 2003

Орнамент. Стилеобразующее начало

Инверсионный характер культуры модерна проявился в кардинальной **перестановке в иерархии стилеобразующих видов искусства**. В качестве стилеобразующего начала в модерне выступает не архитектура, а периферийный вид искусства – орнамент.

Как пишет М. Нащокина, «архитектурный декор (фасадный и внутренней отделки) первым отразил происходившие в зодчестве стилистические изменения и оказался одним из основных средств выражения его содержания». «Универсальное значение орнамента в модерне», по мнению Е. Муриной, связано с тем, что «именно в нем сложилась та модель композиционной организации форм, которая стала наиболее адекватным выразителем жизненной стихии, органически прихотливой, своевольной, служившей поэтическим прообразом стиля в целом».

Знаменитый волнообразный орнаментальный знак «удар бича» Х. Обриста задал ритм бесконечных циклов нарастания и спада

энергетики материи, который стал основным структурным элементом архитектурного декора и конструкции, композиционной основой панно и картин, сквозным организующим началом графического оформления книг. Этот знак обрел статус символа пространственно-временной модели модерна, основного смысло- и формообразующего фактора в архитектуре и изобразительном искусстве.

В смысловом отношении очень важно, что как целостная система орнамент модерна уже «не подчиняется геометрическому узору, понятому как мощный пространственный концентрат, ритмически организующий жизнь предметов во времени, а предпочитает свободную композицию, стихийно развивающийся узор... воплощающий образ стихии-времени, не знающего ни поступательного развития, ни начала, ни конца. Орнаментальная линия стелется, расплывается по плоскости, но не упруго, в равномерном ритме, а изнеженно-вяло, ниоткуда и никуда – спиралеобразно... Орнамент неуклонно расплзается своими линиями-щупальцами, линиями-водорослями по плоскости, вводя в свою структуру изобразительные мотивы, живописные или скульптурные, а затем, сжимаясь в завиток или спираль, а то превращаясь в ветку, бутон или арабеск, вновь устремляется к воображаемому источнику движения, который мыслится за пределами композиции» (Е.Б. Мурина).

Х. ОБРИСТ
Гобелен «Цикламен»
(«Удар бича»)
Ок. 1895. Городской
музей, Мюнхен



С позиций семантики формы, **знаками хаосообразного состояния бытия** становятся свободная асимметричная композиция орнамента без начала, конца и без цели, его иррациональная тектоника без верха и низа, отрешенность от логических и материальных связей строгого регулярного раппортного порядка. Свидетельством того же является аморфность орнаментальных форм, склонных к непредсказуемым метаморфозам и произвольному сочетанию фрагментарных натуралистических изображений с абстрактным узором.

Преимущественно **горизонтальная направленность** и как бы «вянущая», склоня-

Е. ПОЛЕНОВА
Эскиз декоративного
панно для столовой
дома М. Якунчиковой
в Наре
1898



ющаяся вниз ритмика орнаментальных мотивов указывает на семантику нижних этажей мира.

Целостность и нерасчлененная континуальность орнамента, замкнутого в бесконечном повторе колебательного движения на месте, свидетельствует о **слиянии пространства и времени**. Время через материальные формы арабеска становится пространством, а подчиненное ритму орнамента пространство полностью растворяется во временной стихии.

Распад предметных форм в хаосе стихии проявляется на уровне орнамента в **смене функций линии**. Если ранее она обозначала условные пространственно-материальные границы предмета, то в орнаменте модерна она становится носителем ритмических и темповых временных характеристик этого предмета, его функций и связи с другими предметами и окружающим миром. Линия делается знаком движения, стихийной энергии материи, ее способности к бесконечным трансформациям форм. В понятие орнаментальности через линию вписывается «вся структура объекта, его фактурная и ритмическая организация, контурная выразительность» (А. Шуцкая).

Примером слитности фактуры и ритмики являются майолики М. Врубеля и вазы К. Мозера, в которых акцент сделан на абстрактном ритме цветных разводов глазури. Выразительности линейной ритмики силуэта придавал большое значение такой мастер, как Э. Галлен (вазы «Лук» и «Чеснок», «Примавера»). Примером линейного единства орнаментального мотива и структуры является его же «Шестигранная ваза с плодами граната», в которой форма плода обыгрывается во всех ее пространственных и декоративных качествах.

В иконографии модерна графический знак «удар бича» воплотился в глобальном архетипическом образе морской или **океанической волны**, отсылающей к воде как к изначальной стихии первотворения, к универсальному символу жизни и природного циклического обновления космоса в стихии хаоса.

Волна – природный образ, который наглядно демонстрирует нерасчлененность и инверсионную зеркальность центра и периферии, структуры и среды, вертикали и горизонтали, пространства и плоскости, мгновения и вечности. Как пишет Н. Злыднева, «будучи частью, неотъемлемой составляющей тягучей материи, вязкой нерасчлененной среды, каковой является вода природного водоема, волна вместе с тем несет в себе и идею отчлененной от целого детали как эпизодического выброса энергии гомогенной средой, в результате которого эта гомогенная среда становится структурно неоднородной... Тем самым мотив сочетает в себе знаки непрерывного и дискретного типов. Первый – это стихия воды как таковой, второй – сгусток, исполненный энергии материи».

Фрагмент занавеса.
Талашкино
Начало XX в.

М. ВРУБЕЛЬ
Декоративное блюдо
«Садко»
Начало XX в.



К. МОЗЕР
Вазы «Лук» и «Чеснок»
1900



И далее: «По признаку наложения знаков непрерывного и дискретного типов волна совмещает в себе также два принципа расположения формы в пространстве – горизонталь и вертикаль. Горизонталью мотив волны обязан своим происхождением воде как одной из четырех мировых стихий, характеризующейся



К. МОЗЕР
Ваза «Примавера»
1900-е

протяженностью по горизонтали. Вертикаль образована «протестом» по отношению к своему происхождению, мгновенным взрывом, стремлением вырваться за пределы данной стихии – к огню, ветру/воздуху, небу».

В отношении пространства и времени значима следующая характеристика волны: во-первых, «волна иконически описывает пространственную складку, совмещение планов и, нарушая поверхность, семиотически подтверждает собою ее наличие»; во-вторых, «волна как складка пространства соответствует принципу турбулентности времени: мотив означает совмещение мгновения и вечности. Мгновенное возмущение водной глади предполагает ее успокоение в следующий момент, однако данная фаза с неизбежностью повторяется снова, и так будет длиться вечно. Колебания водной глади – это и есть непрекращающийся жизненный цикл, идея круговращения жизни и ее планетарных проекций» (Н. Злыднева).

Цикличность, в свою очередь, отсылает к идее единства динамики и статики. Образ волнующейся воды идеально реализует идеи символизма о **спонтанной активности среды**, которая стихийно порождает, структурирует и поглощает структуру волны. Будучи наделенной собственной энергетикой, волна становится объектом действия и одновременно субъектом созерцания, вытесняя человека из центра объектно-субъектных отношений мироздания.

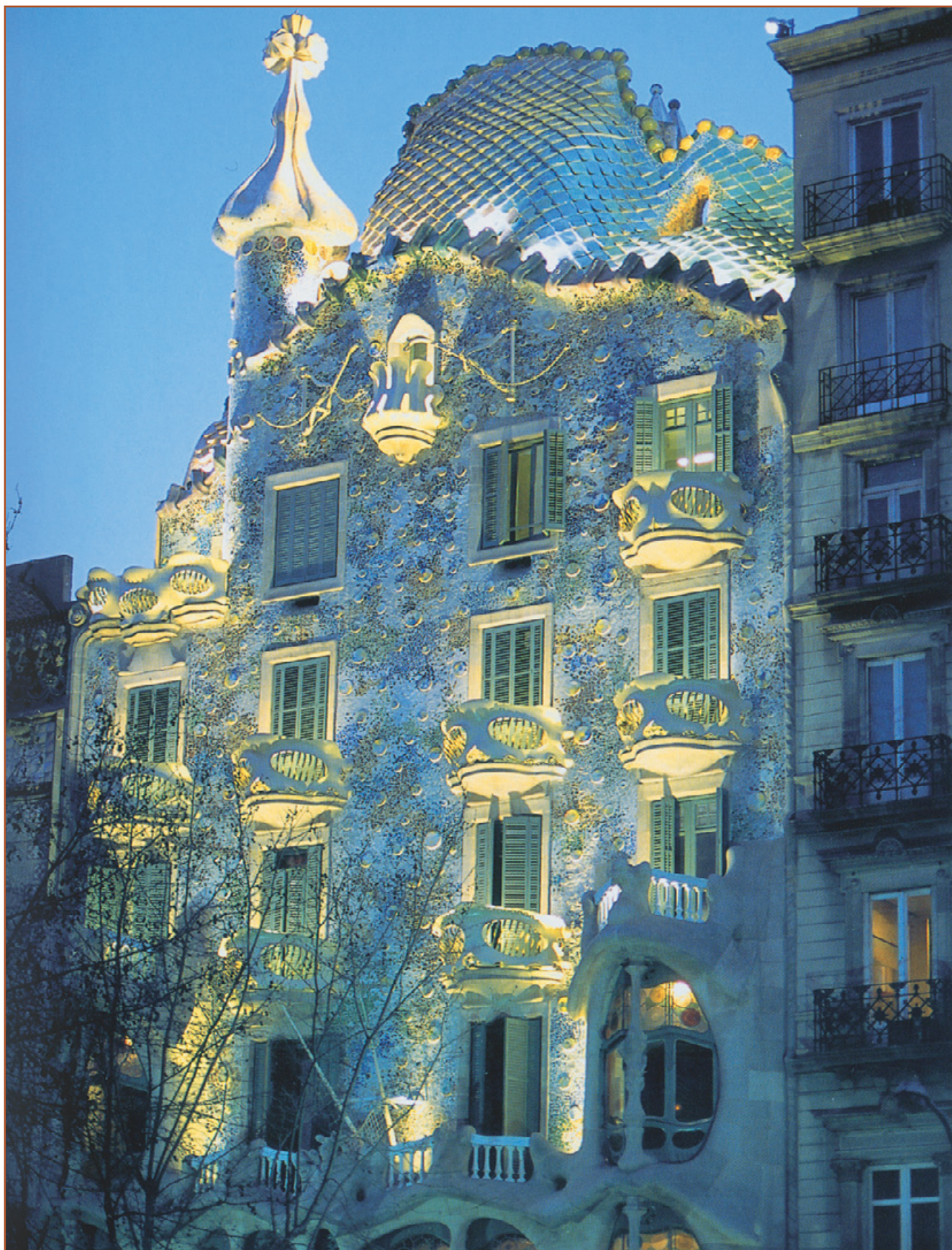
С изобразительной точки зрения, мотив волны обладает графическими качествами



и достаточно абстрактен, что позволяет ему быть одновременно границей иллюзорного объема и частью изобразительной плоскости, объединять натурные и орнаментальные мотивы, участвовать в метаморфозах форм, предмета и фона.

Примеров подчинения архитектурного сооружения орнаментальной ритмике волны не счесть. Это и волны верхней террасы-крыши дома Мила, и волнообразная крыша приходской школы при соборе Саграда Фамилия, и изгибы тела дракона на гребне крыши, задающие волнообразную ритмику всему фасаду дома Батльо А. Гауди. Волнообразный декоративный аттик гостиницы «Метрополь» (В.Ф. Валькотт) кажется эхом морской тематики панно М. Врубеля «Принцесса Греза». На фасаде Художественного театра вода присутствует и в абстрактном знаке меандрового узора, и в почти натуралистических волнах горельефа «Волна» А.С. Голубкиной.

В силу того что пространство в волне сведено к поверхности, к натяжению тонкого внешнего слоя, мотив волны инициирует **тактильно-чувственные переживания** и вовлекает в орбиту своей семантики мотивы человеческой телесности — изгибы женского



тела, массы волнистых волос, волнение складок одежд. В телесно-чувственных женских образах символика воды переходит в **антропоморфный образ Богини-матери**. Орнаментом модерна разрабатываются преимущественно **теневые образы** данного архетипа.

Согласно К. Юнгу, это образы танцовщиц (изображения танцовщицы Лои Фуллер в работах Ф.Р. Ларша и К. Мозера), менад, нимф, русалок, опасных и гибельных роковых женщин, хтонических ипостасей Богини в виде змей, чудищ из преисподней (змеевидная скамья в Парке Гуэль А. Гауди, женские маски со змеевидными волосами в здании Сецессиона Й. Ольбриха). Хтонической водной ипостаси Богини соответствовали мотивы земно-

Й. ОЛЬБРИХ
Здание Сецессиона.
Фрагмент декора
1897–1898. Вена



А. ГАУДИ
Парк Гуэль. Хамелеон
фонтана
1900–1914. Барселона



водных – лягушек, ящериц, хамелеонов (хамелеон фонтана в Парке Гуэль), моллюсков, морских звезд и раковин (рельефы, мозаичные полы и капители дома Мила Гауди).

Растительные образы Богини включали в себя как древовидные (здание Сецессиона в Вене, Й. Ольбрих) и лианообразные (мотив прорастающей стойки В. Орта) орнаментальные мотивы, так и всевозможные цветочные образы, среди которых преобладали асимметричные сложные формы лилий, орхидей и ирисов (дом Рябушинского, Ф. Шехтель).

Поскольку в иконографии орнамента модерна преобладала образность обитателей нижних этажей мира, можно говорить о том, что **орнамент «не подчинялся законам привычной гуманистической этики»** (М. Нащокина). Дегуманизация проявилась: в нарушении меры человека и превращении малого, соотносимого с человеком, в огромное (мотив подсолнуха в интерьере Саграда Фамилия А. Гауди) и наоборот (мотив водопада и волны в особняке Рябушинского Ф. Шехтеля); в перенесении на верхний уровень зданий ор-



наментальных мотивов (ирисы в особняке Рябушинского Ф. Шехтеля) и опускании на нижний уровень антропоморфных мотивов (портал Эрнст-Людвиг-хауса в Дармштадте; камин из дома Дерожинской Ф. Шехтеля).

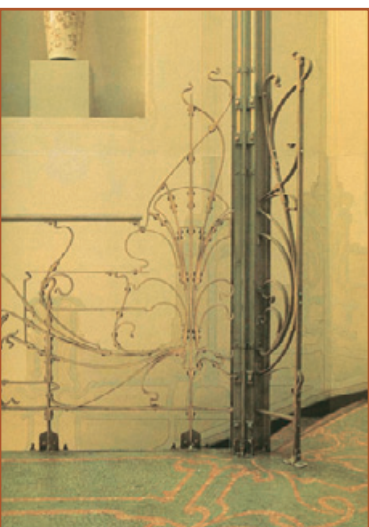
Теневой потусторонний характер модерна сказался в специфическом колорите орнамента, подернутом «блеклой, непрозрачной пеленой», «напитанном болотными, травянистыми оттенками буро-зеленого, коричневого, мутного, нечистого с примесями лилового, розового» (Л.М. Буткевич).

Ориентированность на коллективное бессознательное и добытийно-женское начало отразилась в стилистических предпочтениях в области исторических образов для орнаментальных мотивов. Во времена модерна была открыта стихийность орнаментальных форм критского искусства и свобода метаморфоз дао в японском искусстве («бес-



Ф. ШЕХТЕЛЬ
Особняк
С.П. Рябушинского
на М. Никитской ул.
Лестница. Фрагмент
потолка
1902. Москва

А. ГАУДИ
Капители дома Мила
1906–1910. Барселона



В. ОРТА
Отель ван Этвельде.
Декор лестницы
1897–1899



К. МОЗЕР
Ваза
1900-е







форменные» или биоморфные вазы К. Мозера). В готике мастеров модерна привлекало «первоначальное хаотическое чувство вещи, ощущение среды, естества, когда самой вещи еще нет» (Б.Р. Виппер). Они оценили и использовали богатые возможности готической концепции «бесконечности предмета», им было близко, что «на место порядка вступает хаос, просыпается какая-то неукротимая стихийность пространства и предмета, стихийность, которую первобытный человек сдерживал железным кольцом схематизма и которую античный человек покорял разумностью органической жизни» (Б.Р. Виппер).

Архитектура. Тяга к изобразительности

Целостность и континуальность хаосоподобной материи-пространства определили **характер синтеза** в архитектуре модерна. В модерне «невозможно сказать, где кончается конструкция и начинается декор, где плоскость стены переходит в рельеф, а рельеф в скульптуру, витраж – в оконный переплет, а светильник – в перила лестницы. Орнаментально трактованная конструкция плавно пе-

ретекает в конструктивно трактованный орнамент; плоскость – в объем, а объем – в пространство» (В.Г. Власов).

Как верно заметил В.С. Турчин, формообразование модерна оппозиционно: «Мы встречаем и «любовь» к материалу, и эффект утонченной дематериализации, объемный пластицизм и культ плоскостности, экзальтацию цвета и монохромии, симметрию и асимметрию, курватурность и строгий геометризм... Эффект контрастного соединения противоположных форм также близок стилистике модерна. В изображении нарочито сталкивается мотив крупного плана (нередко фрагмента) и почти микроскопически трактованных деталей фона... Изобразительное в модерне перерастает в неизобразительное, а неизобразительное – в изобразительное. В самом принципе изобразительности усиливается условность, которая приводит к абстрактному арабеску. В неизобразительных искусствах – архитектуре, декоративно-прикладных искусствах – появляется жадная тяга к изобразительности».

Метаморфозы форм в архитектурном ансамбле носят произвольный и случайный характер. Они – **результат внутренних «бессознательных» импульсов** материи и пространственной среды, пребывающих в хаотическом состоянии. **Инверсионность хаоса, его нечеловеческая сущность** проявляются в вытеснении человека из сакрального центра мироздания на периферию и его полном подчинении **среде, которая обретает** мистические **свойства носителя жизнестроительных функций** по законам универсального художественного произведения.

Парадоксальность поведения среды и человека в системе модерна образно описана О.Э. Мандельштамом: «Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась, метла просится на шаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения». Развивая мысль поэта, Е. Борисова пишет: «В эпоху модерна все, что составляет среду бытия человека, начиная с дома и кончая кухонной утварью, приобретает некую самостоятельную духовность, второй нефункциональный смысл, что действительно способствовало **превращению жизни в подобие мистерии**».

Антропософ Р. Штайнер считал, что «все вещи получают отныне для человека иное значение. Они становятся некоторым образом духовно слышимыми в их наивнутреннейшем существе; они говорят человеку о своем собственном существе». Отношение к вещам как к одушевленным сущностям, несущим в своей конкретной вещности многосмыслие символа, отсылает к **мифологическим принципам видения мира**.

В более узком смысле подобный подход возрождает **платоновский образ пещеры** со скользкими по ее стенам тенями. Этот образ



¹ Стиль ар-нуво во Франции долгое время назывался стилем метро, так как именно в его формах были декорированы Г. Гимаром павильоны входов в парижский метрополитен.

становится глобальной моделью в архитектуре модерна, символом **нижнего инверсионного мира, хранителя сакральных первоидей**. Внешним дополнительным поводом актуализации нижнего мира стало вхождение в быт городов во времена модерна огромного подземного мира метрополитена¹.

Древние функции сокрытого храма-пещеры, который хранит в своих глубинах сакральные тайны, были спроецированы на частный дом. В доме С.П. Рябушинского, где под большим секретом была построена старообрядческая молельня, данная функция воплощена фигурально. Во дворце Гуэля, построенном Гауди, скорее метафорически. Сакральность центральному залу дворца придает взлет пространства на высоту в два с половиной этажа,

А. ГАУДИ
Парк Гуэль.
Дорический зал
1900–1914. Барселона



неоготический декор, параболический купол с окулом по центру, воссоздающий днем и ночью таинство ночных звездных небес, присутствие такой характерной для церковного интерьера детали, как орган.

Интерьеры домов модерна тонут в таинственном пещерном сумраке благодаря приверженности витражам и абажурам из цветного стекла фирмы Л.К. Тиффани. Окна с матовыми стеклами изолировали интерьер от внешнего пространства и подчеркивали его сугубо внутренний, потаенный характер. Пещерному внутреннему пространству соответствуют и экстерьеры домов, в которых явственно выступает своеобразный культ горы/камня.

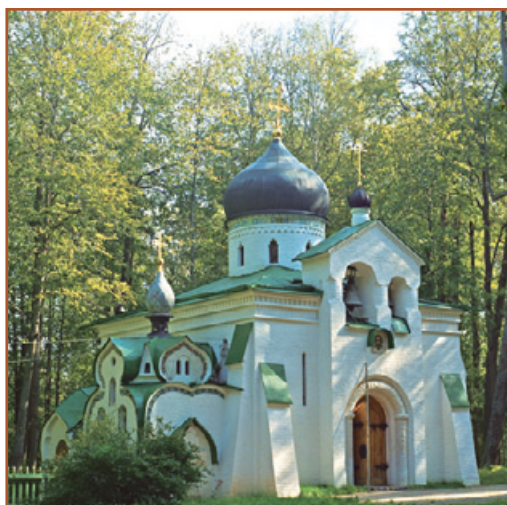
Дом Мила Антонио Гауди, например, настолько похож на выветренную скалу, что его прозвали каменоломней (Ла Педрера). По свидетельству Ж. Бергоса, громада здания является своеобразной «архитектурной парфразой на ущелье Фран Гуэрау, которым всегда восхищался во время своих прогулок» Гауди. Волнующаяся масса материи дома Рябушинского (Шехтель), подобно скальной массе горы, полностью скрывает от зрителя внутреннюю конструкцию дома, а развернутые проемы порталов и окон кажутся алчными зевами пещеры.

А. ГАУДИ
Саграда Фамилия. Фрагмент фасада
Начало строительства 1882. Барселона



А. ГАУДИ
Крипта колонии Гуэля
1898–1915. Санта-Колома-де-Сервельо
под Барселоной

ПО ПРОЕКТУ
В. ВАСНЕЦОВА
и В. ПОЛЕНОВА
Церковь Спаса
Нерукотворного
1881–1882. Абрамцево



С. МАЛЮТИН,
М. ТЕНИШЕВА,
И. БАРЦЕВСКИЙ
Храм-усыпальница
Святого Духа в пос.
Талашкино. Мозаика
на портале – Н. Рериха



Образность пещеры еще более наглядна в церковных сооружениях модерна. Силуэт церкви в Абрамцево (В.М. Васнецов, В.Д. Polenov, А.С. Мамонтов) имеет явно выраженные черты горы/пещеры благодаря общей пирамидальности силуэта, скошенным контрфорсам и наклону стен внутрь, к центру. Пещерообразная крипта колонии Гуэля (А. Гауди) максимально прилегает к склону горы, как бы сливаясь с ней. Массив церкви Саграда Фамилия похож на сталактитно-сталагмитное образование.

На основе образности пещеры Р. Штайнер, автор учения антропософии, создает свой Гётеанум – мистический храм познания внутренних сущностных основ мира. Гётеанум I воспроизводит пещеру в абстрактном виде сферического, вросшего в землю купола. Здание второго Дома Собраний на прямую воспроизводит скальные формы. Во всех случаях подчеркнута **природная стихийность и одушевленная органичность** каменных масс.

В интерьере крипты Гауди показывает сам процесс рождения опоры-столба из каменных массивов. Хтоническая сущность пещеры обозначена на ее фасаде окнами-зевами, которые не то вздыхают, не то призывают втягивают окружающее пространство, наподобие Сциллы и Харибды. Строители Гётеанума придали колоннам интерьера растительную органическую энергию.

Общность камня и воды как стихий нижнего мира и ипостасей Богини-матери используется мастерами модерна также для тотального одушевления каменной массы. Тяжелая каменно-водная стихия буквально завладевает пластикой модерна. Под давлением ее внутренней силы прогибаются стены Народного дома В. Орта, стекают валами массы церкви Св. Духа в Талашкино художника С.В. Малютина, волнуются тяжелые кровли особняков архитектора И.С. Кекушева (дом Миндовского на Поварской, дом Исакова). В дорическом зале Парка Гуэль под собственной тяжестью плавятся эхины дорических капителей и буквально стекают с тригфлов натуралистичными каплями гуты – букв. «капли», над архитравом вздымаются волны змееподобной скамьи, а на потолке пещерообразного лабиринта плещется море.

Оплывающие формы стекающей со сталактитов капли определяют характер силуэтов башен Саграда Фамилия. То же можно сказать и о зависающих на консолях массивных башнях Ярославского вокзала Ф. Шехтеля. Но особенно показательна форма капли в силуэте Эйфелевой башни. Однажды взметнувшиеся, подобно волне, конструкции башни обречены на бесконечное во времени опадание.

Инверсионность модели мироздания модерна проявляется не только в придании свойств водной зыбкости камню, но и в перестановке всех пространственных ориентиров. **Экспансия внутреннего во внешнее** прослеживается в том, что огромные ареалы го-

Р. ШТАЙНЕР

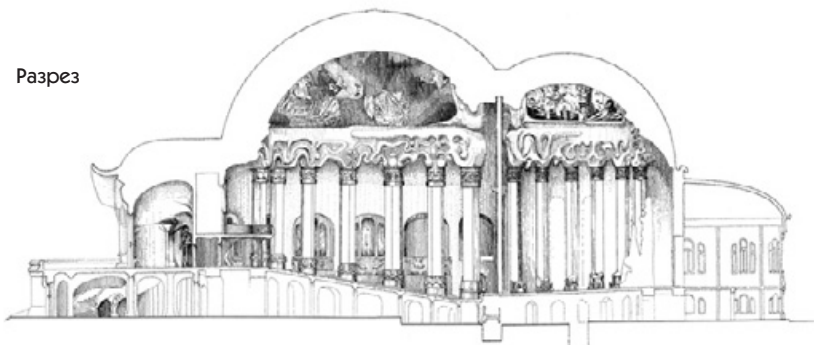
Гётеанум I

1913–1920. Дорнах,
Швейцария. Сгорел в 1922

² Таковы перекрытые металлочно-стеклянными конструкциями огромные пространства станционных платформ (Орлеанский вокзал в Париже, арх. В. Лалу; дебаркадер Киевского вокзала в Москве, И.И. Рерберг, В.К. Олтаржевский), зимних садов (зимний сад в королевском дворце в Лазенне, Брюссель, А. Бала), торговых центров («Бон Марше», Париж, Л. Буало, Г. Эйфель; Верхние торговые ряды, ныне ГУМ, Москва, А.Н. Померанцев), территорий всемирных выставок (Галерея машин, Париж, Ш. Дютер и Контамен).

Эскиз оформления
сцены

Разрез



МАРТ / 2013 ● ИСКУССТВО

Р. ШТАЙНЕР

Гётеанум II

1925–1928. Дорнах,
Швейцария. На месте
Гётеанума I

родского пространства, которые ранее принадлежали внешнему миру, были осмыслены как интерьерные².

Ту же тенденцию демонстрирует здание собора Саграда Фамилия, которое похоже на вывернутую наизнанку пещеру. Пещерные образования типа сталактитов и сталагмитов Гауди размещает на внешнем объеме, а такие феномены внешнего мира, как поля подсолнухов с многочисленными розетками-солнцами, вставляет внутрь интерьера.

Парадоксальную **перестановку верха и низа** демонстрирует невесомое Средиземное море, которое раскинулось между колоннами над головой посетителей дорического зала А. Гауди. На ту же идею работает отказ модерна от идеи тектонической структурности стоечно-балочной конструкции в пользу готической идеи атектоничного роста растительной опоры. Стены Парка Гуэль подобны телу Уробороса, Мировой змеи, грызущей собственный хвост, что является символом неразличимых начала и конца в бесконечности круга.

Причастность безначальному есть и в приверженности мастеров модерна к пустоте гладкой стены. Согласно мнению Д.В. Сарабьянова, в образности глади стен обнаруживается архетипическое родство с довременным безмолвием пещеры. По мнению исследователя, «модерн открыл любовь к пустоте. Гладкая плоскость была своеобразным знаком безмолвия, она воспринималась как символ бесконечности».

Еще один атрибут пещеры и хаоса, **лабиринт**, на котором строится пространственная композиция в архитектуре модерна, напрямую соотносится с зигзагом Обриста. Энергия стихий хаоса воплотилась в свободной асимметричной планировке, в принципе развертывания форм изнутри наружу. Е. Борисова отмечает, что «круговые анфилады модерна с их органическим слиянием пространств строились как бы «по спирали» и были рассчитаны на восприятие в движении, когда за каждым поворотом открывалась новая, неожиданная точка зрения».

Модерн на новом витке воспроизводит структуру лабиринта, однако развертывает его не от периферии к центру, как это было в древности, а наоборот – от центра, подчеркивая волнообразный выброс энергии наружу. Формообразующей и моделирующей матрицей центра здания становится спираль лестницы, которая и задает движение сверху вниз и из центра к периферии.

Общая схема пространственной модели модерна воплощена Шехтелем в особняке Рябушинского, где воронка лестницы буквально выплескивается в интерьер и застывает гребнем волны, а затем раздвигает внешние пределы здания асимметричными волнующимися формами. Спиралевидные водовороты возникают и вокруг световых колодцев в толще дома Мила. Отсылка к историческим аллюзиям Гелиопольского лабиринта или лабиринта Минотавра в Кносе есть в столонном дорическом зале Гауди.

Штайнер уподоблял зигзаг спирали ленте Мёбиуса, в которой переходы плоскости из одной в другую являются бесконечным процессом разворачивания прафеноменов (первоидей) в реальность и возврат к ним же на новом уровне развития.

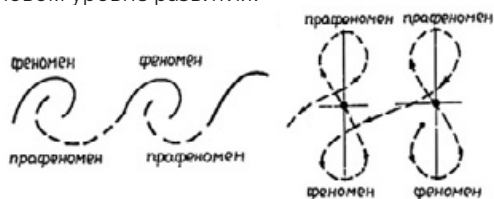
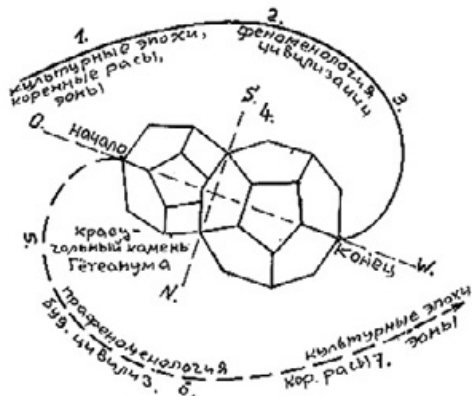


Рис. 1

План Гётеанума I в виде двойной закручивающейся и раскручивающейся спирали по типу космических туманностей он считал символом воплощения принципа жизни и развития, а также моделью некоего сакрального механизма восхождения человека из хтонических глубин мира, где за завесой человеческой низшей природы скрывается сокровенная суть мира, к высшей духовности.

Рис. 2.
Р. ШТАЙНЕР
План первого
Гётеанума

Архитекторы модерна во многом вернули архитектуре древние **магические функции** модулятора макро- и микрокосма, духовной и материальной деятельности человека. В отношении храма Саграда Фамилия, например, В. Глазычев писал, что в архитектуре Гауди «магии больше, чем религии, и архаический эпос одержал верх над христианским учением... Гауди – это не органическая, а органичная архитектура, не имитация созданного природой, а подражание ее творческой силе».

Мифологизм в архитектуре проявился в тотальности мифа как «жизненно ощущаемой и творимой, вещественной и... телесной реальности» (А. Ф. Лосев). К этому надо добавить спонтанность и синкретизм стилообразования, апелляцию к природным первоосновам образности, обращение модерна к разным вариантам мировых (восточная мифология), европейских (средиземноморский миф) и национальных мифов (древнерусский миф и эпос в России; северный германско-скандинавский миф в Швеции, Норвегии, Финляндии, Австрии).

Мастера модерна могли использовать миф интуитивно, на уровне образности. Таков подход Гауди, осуществленный в архитектуре дома Мила. В данном случае идеалом Гауди было полное растворение в природе, достижение такого состояния, когда «исчезнут углы, и материя щедро предстанет в своих астральных округлостях: солнце проникнет сюда со всех сторон и возникнет образ рая, так мой дворец станет светлее света».

На другом полюсе было целенаправленное использование мифологических принципов мышления, как у Штайнера, который разрабатывал свои проекты с позиций числовой магии, топологической символики, апеллируя к мировой музыкальной гармонии и космологическим зодиакальным циклам. Архитектурную идею Штайнер конкретизировал в росписи и скульптуре, которые в наглядно-чувственном виде демонстрировали антропософскую идею равновесия триады чувств человека: воли, разума и ощущения, что соотносится с духом, логосом и материей, Христом, Люцифером и Ариманом (дух зла в зороастризме, синоним Сатаны).

Окончание следует

ЛИТЕРАТУРА

- Бергос Ж., Бассевода-и-Нонель Ж., Крипа М.А. Гауди: личность и творчество. — М.: Библион, 2003.
- Борисова Е.А. Московские особняки эпохи модерна // Музей. Искусство русского модерна. — 1989. — № 10.
- Буткевич Л.М. История орнамента. — М., 2008.
- Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. — СПб., 2005.
- Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. 5. — СПб., 2006.
- Глазычев В. Послесловие // Х. Нонель. Антонио Гауди. — М., 1986.
- Злыднева Н. Мотив волны в искусстве модерна // Европейский символизм. — СПб., 2006.
- Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. — М., 1982.
- Нащокина М. Иконография архитектуры европейского модерна // Европейский символизм. — СПб., 2006.
- Прокофьев С.О. Двенадцать священных ночей и духовные иерархии. — Ереван, 1993.
- Сарабянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. — М., 1993.
- Турчин В.С. Образ двадцатого... — М., 2003.
- Шуцкая А. Японские мотивы в искусстве Венского Сецессиона // Европейский символизм. — СПб., 2006.

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

- <http://mystikartz.com/symbols/eurosymbols-0001.htm>
- Лосев А.Ф. Диалектика мифа // http://philosophy.ru/library/lofef/dial_myth.html
- Бондарев Г.А. Антропософия на скрещении оккультно-политических течений современности: В 2 т. // <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=114>

Ольга
СКУРАТОВА,
кандидат педагогических наук,
учитель ИЗО и технологии
Университетской школы
ГБОУ ВПО МГПУ, Москва

Красавицы из тайги

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИГРУШКИ НАРОДОВ СЕВЕРА НА УРОКЕ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Особое место среди игрушек занимали и занимают куклы — знак человека, его игровой образ-символ. В современной литературе есть немало публикаций об истории создания русской национальной тряпичной куклы, ее разновидностях и способах изготовления. Но ведь куклы существовали и существуют у всех народов. Известные исследователи Галина и Мария Дайн в книге «Русская тряпичная кукла. Культура, традиции, технология» (М.: Культура и традиции, 2007) отмечают, что кукла «фокусирует время, историю культуры, историю страны и народа, отражая их движение и развитие». Это навело нас на мысль, что интересно и полезно знакомить детей не только с кукольной традицией своего региона, но и с национальными куклами разных народов России. В статье речь пойдет об изготовлении хантыйских национальных кукол, представляющих большой интерес с точки зрения разнообразия используемого материала и техники исполнения.

Своими руками

Ни для кого не секрет, что мир народной детской игрушки удивительно многообразен, в нем живут сказка и реальность, многовековые традиции и современность. Именно с помощью игрушки ребенок с незапамятных времен открывал для себя окружающий мир и постигал жизненный опыт, накопленный многими поколениями. Каждый народ создавал свои игрушки, передавая в них свой взгляд на мир, свое мироощущение.

Это было раньше, теперь современного ребенка трудно, почти невозможно удивить игрушкой. Но все же существует один способ, старый как мир: игрушка должна быть создана его собственными руками. Только в этом случае игрушка будет иметь для ребенка настоящую ценность. Эта самодельная игрушка, порой неумелая и наивная, не только будет охотно использоваться для игр самим ребенком, но и может стать памятным подарком людям, значимым для ребенка.

Современные дети много знают, много видели, свободно себя чувствуют в мире цифровых технологий, но... Большая проблема, с которой сталкиваются учителя с того момента, как ребенок переступает порог школы, — это работа руками, когда даже простые операции, такие как завязать узелок или повязать платочек, становятся для детей серьезным испытанием. Это еще один аргумент в пользу того, что самодельная игрушка, изготовленная по старинным технологиям, до сих пор остается надежным помощником для педагога.

Откуда игрушки?

Ханты. Древний кочевой народ Сибири, обитающий в сложных климатических условиях. Откуда игрушки, тем более куклы? Конечно, из тайги.

С незапамятных времен промышляли ханты охотой. Удачная охота. Приносит хозяин в



(1)



(2)



(3)

чум утку, хозяйка ее готовит, а что не съели, то ребятишкам на забаву. Так оперенные птичьи головы превращаются в игрушки, говорящие человеческим голосом и рассказывающие сказки (1, 2), а утиные косточки складываются в фигурки, напоминающие оленя или жука (3, 4).

Утиная лапка тоже идет в игру: обвязали ее лоскутиком ткани, как платочком, – вот и получилась куколка (5). Крылышки утки тоже в дело – и на них по платочку, а то и по два (6, 7). Вот уже кукольная семья в сборе, можно и поиграть: навести порядок в чуме, кукол накормить, напоить, спать уложить, на охоту отправить, сказку рассказать, словом, как водится.

Только фантазия народа идет еще дальше. Берет бабушка, мама или старшая сестра



(5)



(6)



(7)



(8)

сумку с рукоделием (8), а в ней иглы, нитки из оленьих сухожилий, цветные лоскутки ткани, кусочки птичьих шкурок и оленьего меха, горсточки бисера... Вот и рождается чудо прямо на глазах: одна кукла с головой из утино-го клювика (9), другая – в шубке из шкурки



(4)



(9)



(10)



(11)



(12)



(13)

птицы-гагары (10, 11), а третья – из туго скрученных полосок ткани (12, 13).

Акань, паки и другие

Кукла с головкой из клюва птицы именуется **акань** (9). Считается, что это один из самых древних вариантов изготовления куклы. Можно предположить, что выбор такого материала связан с образом богини, Земной матери – Калтац, которая представлялась хантам в образе водоплавающей птицы. Эта богиня была призвана оберегать душу новорожденного, отмеривать жизненный срок человека, проявлять заботу о людях. К клюву прикреплялся лоскут ткани, имитирующий одежду, а сам клюв украшался длинными косами с бисерными подвесками, соединенными между собой особым украшением, не дающим косам падать на грудь и мешать женщине при работе.

А вот куклу **паки** (12, 13) делали одним из самых распространенных способов. Так – скруткой – изготавливали тряпичных кукол у разных народов. В начале складывали и туго закручивали трубочкой кусок ткани – это основа куклы, которая затем декорируется различными способами. Такая конструкция четко образует спираль, которая издревле считалась символом блага и плодородия. Этот спиралевидный узор может находиться как со стороны макушки и прятаться под платком, так и красоваться на месте лица.

Куклы мастерились обязательно из новых лоскутков ткани. Поскольку ношенная одежда человека ассоциировалась с хозяином, ее ни в коем случае нельзя было использовать для кукольного дела, чтобы случайно или специально не нанести вред человеку. (Считалось, что если куклу, одетую в одежду из ношенной ткани, закопать в землю, то на хозяина одежды могут быть насланы болезнь или гибель.)

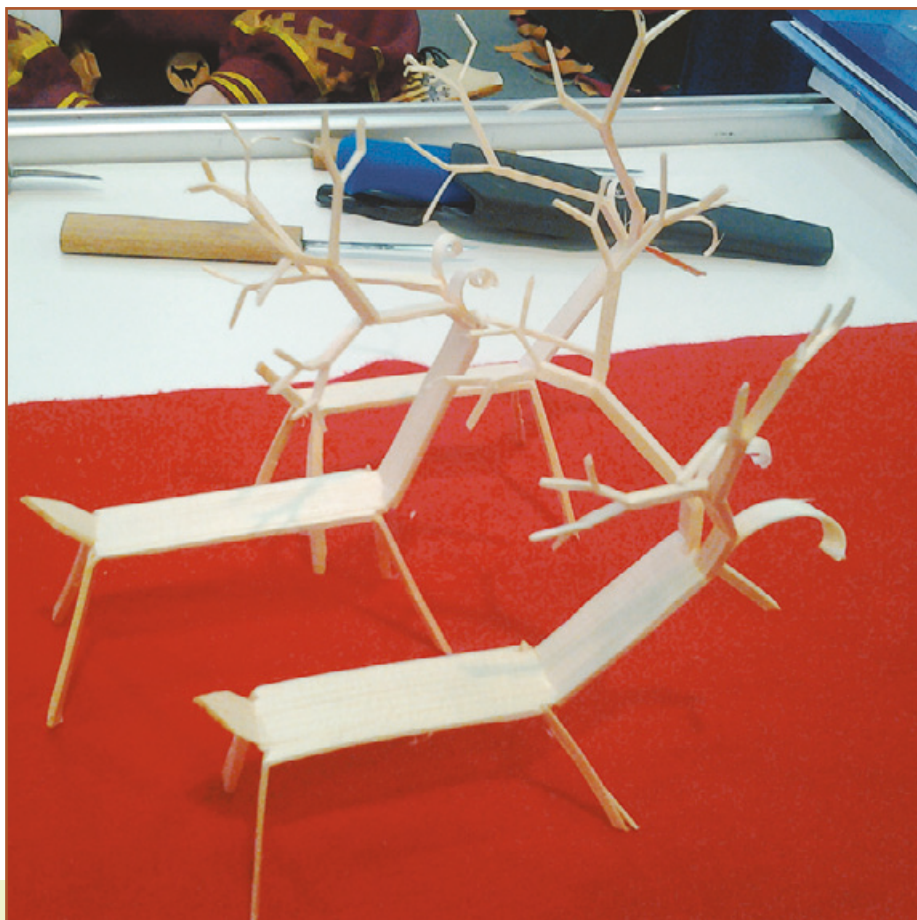
Получив первую куклу из рук бабушки или мамы как оберег, хантыйская девочка сама начинала мастерить себе игрушки. (К рукоделию девочек начинали приучать с трехлетнего возраста.) Куклы сопровождали своих маленьких хозяек не только во время дневных игр, но и ночью: ложась спать, девочка легонько прикусывала головку куколки. Считалось, что так в нее не вселялась душа ребенка.

Воспроизводя в игре с куклами сцены жизни таежного стойбища, невозможно было обойтись без одного из самых любимых и почитаемых северными народами животных – северного оленя, верного спутника и помощника человека. Северный олень не только кормил человека, но и обогревал его (оленьи шкуры использовались для изготовления одежды и покрытия чума), помогал передвигаться, являлся другом. Фигурки оленей, вы-

резанные из щепы, тоже были любимейшими спутниками детских игр маленьких хантов (14, 15).



(14)



(15)

ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

В зависимости от возраста детей их подготовки и индивидуальных особенностей технология изготовления кукол может варьироваться: дети сами могут выбирать цвет ткани и раскраивать детали или получать детали уже готовыми, чтобы собрать куклу. При работе с бисером дети могут выполнять узор по заранее заданному образцу с учетом его сложности или выбирать рисунок для украшения по своему усмотрению.

Кукла паки

ВАРИАНТ 1 (12)

без шитья

1. Берем полоску хлопчатобумажной ткани длиной приблизительно 18 см и шириной 10 см (16, А) и складываем ее пополам вдоль (16, Б). Для удобства работы сгиб можно «затюжить», несколько раз потерев энергичным движением вверх-вниз о край рабочего стола.

2. Аккуратно скручиваем полоску ткани в столбик (16, В). Если дети маленькие, для удобства можно зафиксировать столбик ниточкой, чтобы он не раскрутился.

3. Вырезаем два квадратика со сторонами около 16 см и складываем из них наискосок платочки.

4. Надеваем первый платочек, следим, чтобы он закрыл верхнюю часть скрутки, немного сместившись на лобовую часть (16, Г).

5. Закладываем сначала правый угол платка параллельно скрутке, затем левый (16, Д, Е).

6. Продолжаем закладывать оставшиеся правый и левый углы платка внахлест (16, Е, Ж).

7. Сверху надеваем второй платочек так, чтобы из-под него выглядывал первый, и фиксируем их ленточкой или короткой полоской ткани (16, З).

ВАРИАНТ 2 (13)

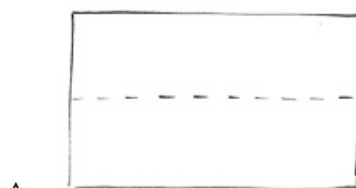
с использованием сшивных деталей

Изготовление головы

1. Берем полоску хлопчатобумажной ткани длиной приблизительно 45 см и шириной 2 см (17, А) и складываем ее пополам вдоль (17, Б). Для удобства работы сгиб можно «затюжить», несколько раз потерев энергичным движением вверх-вниз о край рабочего стола.

2. Складываем получившуюся заготовку пополам поперек так, чтобы один конец был длиннее другого на 5 см (17, В).

(16)



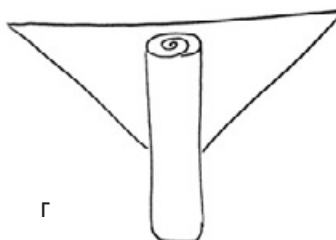
А



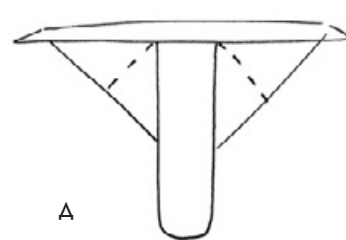
Б



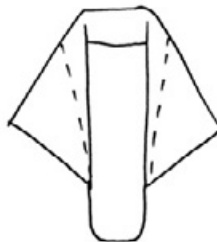
В



Г



Д



Е

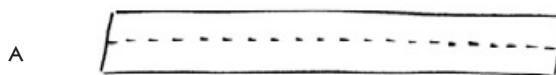


Ж

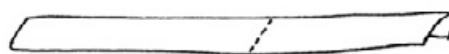


З

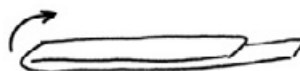
(17)



А



Б



В

3. Начиная со сгиба туго скручиваем полосу по часовой стрелке (традиционное правило) (17, Г).

4. Оставшийся конец длиной 5 см пришиваем к получившейся спирали, формируя своеобразную «шейку» (17, А).

Изготовление одежды

Кукла паки наряжается в национальную женскую одежду, декорированную бисером и мехом (18).

1. Из разноцветной плотной ткани, лучше сукна, выкраиваем прямоугольник приблизительно 15 на 8 см и две красные полосы 10 на 2 и 15 на 2 см.

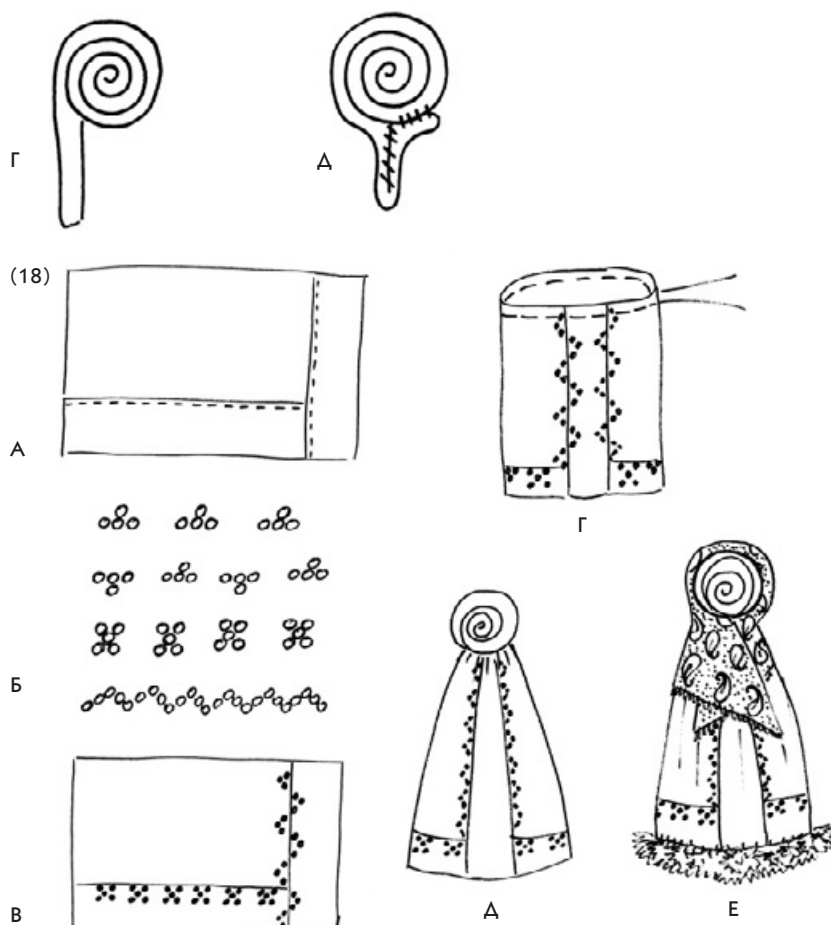
2. Накладываем длинные полосы на прямоугольник и сшиваем швом «вперед иголка» (18, А).

3. Стежки на лицевой стороне сукна зашиваем узором из бисера. Орнамент может быть самый простой (18, Б, В).

4. Платье куклы сшиваем в цилиндр, декорируя шов бисером. Верхняя часть цилиндра собирается на нитку и закрепляется у основания головы (18, Г).

5. Нижняя часть платья оформляется полоской меха швом «через край» (18, А). Голова куклы украшается платком, но он не завязывается в узел, а закрепляется ниткой (18, Е).

Конструкция куклы паки очень популярна среди современных народных умельцев, создающих на ее традиционной основе новые образы (19, 20).



(19)



(20)

Фигурка животного (21)

1. Плотный лист бумаги складывается пополам и помещается на стол сгибом вверх. Начинаем простым карандашом намечать «половинку» нашего животного: прямоугольное туловище, палочки ног, хвост, треугольник головы в перевернутом положении (22, А).

2. Затем наносим обобщающий контур, подчеркивающий особенности того или другого животного (рога оленя, уши осли, хвост лошади и т.п.) (22, Б, В, Г).

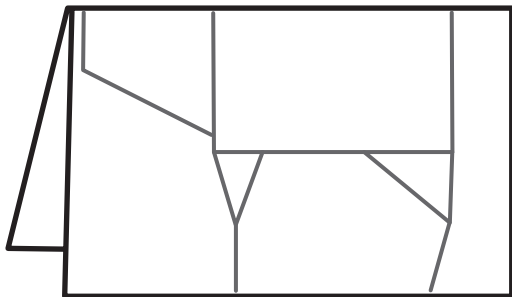
3. Фигурка вырезается по контуру и надрезается по пунктирной линии в области шеи, как показано на рисунке, затем надрезанные части головы загибаются вверх.

Ю. Рытхэу, писатель, посвятивший все свое творчество жизни и культуре народов Севера, мечтал создать литературное произведение, где рассказывалось бы не о том, чем отличается представитель северного народа от других людей, а о том, сколько между ними похожего. Изготавливая игрушки разных народов России, современный ребенок в процессе художественно-творческой деятельности может не только формировать позитивное эмоциональное отношение к многообразию культур народов и понимание ценности этих культур. У детей появляется возможность ощутить чувство гордости за культурное богатство своей родины.

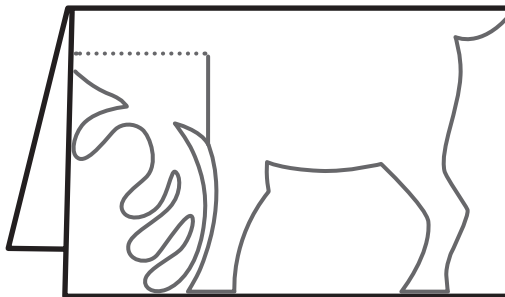


(21)

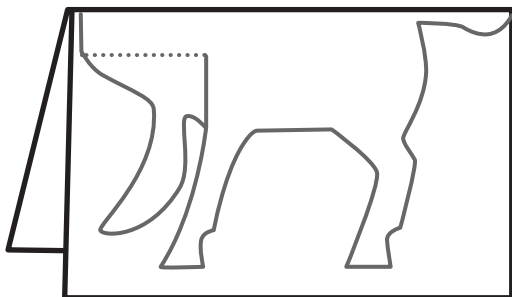
(22)



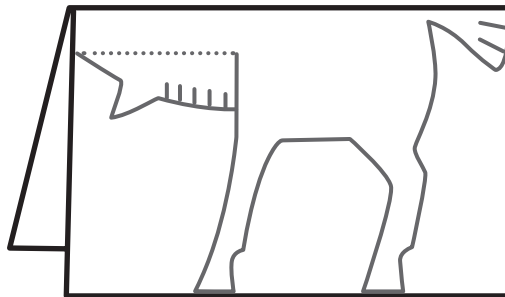
А



Б



В



Г



Педагогический университет
«**Первое сентября**»

Лицензия Департамента образования г. Москвы 77 № 000349, пер. № 027477 от 15.09.2010

2013/14 учебный год

ДИСТАНЦИОННЫЕ КУРСЫ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

(с учетом требований ФГОС)

Прием заявок – с 1 апреля 2013 года

образовательные программы:

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ **108** УЧЕБНЫХ ЧАСОВ

Стоимость – 2990 руб.

- НОРМАТИВНЫЙ СРОК ОСВОЕНИЯ **72** УЧЕБНЫХ ЧАСА

Стоимость – 2390 руб.

По окончании выдается удостоверение о повышении квалификации
установленного образца

Перечень курсов и подробности на сайте edu.1september.ru

Пожалуйста, обратите внимание:

заявки на обучение подаются только из Личного кабинета,
который можно открыть на любом сайте портала www.1september.ru

ж у р н а л

Искусство – Первое сентября

ТАРИФНЫЕ ПЛАНЫ НА ПОДПИСКУ

2-е полугодие 2013 года

Максимальный — 1440 руб.

бумажная версия (по почте) + CD + доступ к электронной версии на сайте

Оформление подписки – на сайте www.1september.ru или на почте по каталогам:

«Роспечать» – индекс 32584 (для индивидуальных подписчиков и организаций)

«Почта России» – индекс 79067 (для индивидуальных подписчиков и организаций)

Оптимальный — 594 руб.

электронная версия на CD (по почте) + доступ к электронной версии на сайте

Оформление подписки – на сайте www.1september.ru или на почте по каталогам:

«Роспечать» – индекс 26110 (для индивидуальных подписчиков и организаций)

«Почта России» – индекс 12688 (для индивидуальных подписчиков и организаций)

Экономичный — 300 руб.

доступ к электронной версии и оформление подписки на сайте www.1september.ru

Бесплатный — 0 руб.

доступ к электронной версии на сайте www.1september.ru для педагогических работников образовательных учреждений, участвующих в Общероссийском проекте «Школа цифрового века»



Бумажная версия
(доставка по почте)



CD с электронной версией
журнала
и дополнительными
материалами
для практической работы
(доставка по почте)



Электронная версия в Личном
кабинете подписчика
на сайте www.1september.ru
Дополнительные материалы
включены



Пользователям электронной
версии высылаются по почте
подтверждающие документы

ЭКОНОМИЧНЫЙ тарифный план

ОПТИМАЛЬНЫЙ тарифный план

МАКСИМАЛЬНЫЙ тарифный план

При оформлении подписки на сайте www.1september.ru оплата производится по квитанции в отделении банка или электронными платежами on-line





Общероссийский проект

Школа цифрового века

Интернет-сопровождение проекта – Издательский дом «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Общероссийский проект «Школа цифрового века» по комплексному обеспечению образовательных учреждений цифровыми предметно-методическими материалами разработан в соответствии с Федеральной целевой программой развития образования на 2011–2015 годы.

Проект направлен на развитие инновационного потенциала образовательных учреждений и вовлечение педагогических работников в цифровое образовательное пространство.

Открыт прием заявок от образовательных учреждений на 2013/14 учебный год

На новом этапе проекта

- Расширяется перечень предметно-методических журналов и дистанционных модульных курсов
- Реализуется специальная программа «Книги для учителя»
- Для образовательных учреждений, впервые входящих в проект, предусмотрена возможность получать материалы текущего 2012/13 учебного года

Оргвзнос от образовательного учреждения – 4 тысячи рублей за весь учебный год независимо от количества педагогических работников.

Участие образовательного учреждения и педагогических работников в проекте удостоверяется соответствующими документами. Для дошкольных учреждений предусмотрен свой набор удостоверяющих документов.

Срок действия проекта в 2013/14 учебном году: с 1 августа 2013 года по 30 июня 2014 года

Прием заявок и подробности
на сайте

digital.1september.ru

